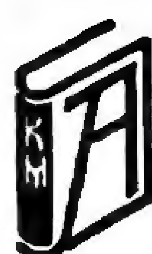
Віктор Кордун

Віктор Кісін

РЕЖИСУРА ЯК МИСТЕЦТВО ТА ПРОФЕСІЯ

ЖИТТЯ АКТОР ОБРАЗ

Із творчої спадщини



Видавничий дім
"КМ Academia"
Київ — 1999

ББК 85.33
К44

Книга видатного практика і теорстика українського телебачення, театрального і кінорежисера, фундатора кафедр телебачення Державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого та Університету культури і мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, професора Віктора Борисовича Кісіна складається з двох праць.

Перша праця — "Режисура як мистецтво та професія". В ній досліджено питання становлення режисури в історичному контексті: від доісторичних видовищ до сучасного професійного театру.

У праці "Життя. Актор. Образ" автор, ґрунтуючись на останніх даних психологічної науки, виходячи з власної багаторічної практики режисера та педагога і досвіду провідних театральних митців, досліджує участь життєвого досвіду актора у творчому процесі роботи над роллю, дає класифікацію видів життєвого досвіду.

З наведених досліджень формуються теоретичні та методичні висновки, даються рекомендації щодо вдосконалення психотехніки актора й режисера, а також щодо оптимізації режисерських репетицій.

Праця не має аналогів у літературі з майстерності актора й режисури.

Окремий розділ книги містить біографічну довідку, спогади колеґ і друзів.

Видано за фінансової підтримки
Фонду розвитку кінематографії
Міністерства культури і мистецтв
України
(Голова Фонду — Ганна Чміль)

ISBN 966-518-116-5

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Віктор Борисович Кісін посідає у київській "видовищній" субкультурі і в українській національно-культурній структурі взагалі – справді унікальне, незамістиме місце. Йдеться не лише про суму виконаного, не тільки про очевидну "резонансність" того зробленого (дивись, зокрема, про це нижче, у нарисі колеґи Кісіна, чи скорше соратника, Вадима Чубасова). В. Б. Кісін у тій структурі, – від перших своїх фахових кроків до останніх годин життя, коли він, долаючи біль, обіцяв медичним сестрам після свого одужання "навчити їх телебаченню", – перебував при вкрай рідкісній у ній функції. Він виконував тут обов'язок синкретичного, багатовимірного плану. Віктор Борисович у всіх своїх фахових зусиллях нагадував сучасникам про цілісний характер видовищної події. Про те, що й сама вона за своєю буттєвою речовиною, і її творці і, нарешті, її глядачі – це діалектичний огром пов'язаних одна з одною проблем, особливий, ніби аж нескінченний їхній синтаксичний ряд.

...Наприкінці минулого століття академік Олександр Веселовський вкрай арґументовано довів, що мистецький космос людської культури розпочинається з певного, саме синкретичного дійства, а відтак уся подальша мистецька історія постає почасти як руйнація тієї цілісності, а почасти як її нескінченний, хоча незрідка вже зовсім глухий відгомін. Для професора ж Віктора Кісіна та цілісність була вже не академічною проблемою, а очевидною першоосновою, просто-таки реальністю видовища у всіх його ознаках і характеристиках. Реальністю, яка, на думку Кісіна-режисера, педагога і теоретика, а згодом – у найкращому значенні, "функціонера" національного видовищного процесу, його справді невтомного діяча, – має бути першоумовою і до творення видовища, і до осмислення будь-якої, ніби частинної проблеми цього видовища.

Власне, так воно і має бути у мистецькій царині, що у ній, на різку відміну від інших ділянок цивілізації, рішуче все, починаючи з елементарного образу й закінчуючи загальним характером тієї царини, постає у вкрай напруженій, ніби аж неподільній взаємопов'язаності. Так воно має бути відповідно й у мистецькому середо-

вищі, але ж насправді ми стаємо тут свідками свого роду неґативного розподілу праці, внаслідок якого, серед іншого, "театр" вочевидь дистанціюється від "екранних мистецтв" і навпаки. В. Б. Кісін був водночас "фанатиком" і театральної сцени, і телевізійного екрану, добре розуміючи, на відміну од носіїв того взаємовідчуження, що одне тут виходить із другого — і його продовжує. Продовжуючи розгортати, по суті, невичерпний потенціал видовища як такого.

Минуле, а особливо наше століття породило леґіони теоретиків від мистецтва, що їхня, сьогодні вже неозора, літературна продукція незрідка постає чимось доволі самоцінним, абстрактною інтелектуальною грою. Кісін-теоретик, навпаки, всі свої відповідні спостереження, позиції, висновки, положення і т. п. неодмінно прив'язував до практики видовища. Режисерської, акторської, ба, навіть, у широкому значенні, організаційно-продюсерської.

Зрозуміло, що таке бачення мистецько-видовищного феномена неминуче мало привести Кісіна, режисера і теоретика, до педагогіки. Тобто до того, з чого починаються і "дитинство", й "отроцтво" видовища — саме у напрямі його необхідної естетичної зрілості.

Йдеться тут вже не просто про той педагогічний інстинкт, про ту необхідну психологічну схильність до навчительської роботи, що без них тієї роботи взагалі не буде або ж вона перетвориться на якийсь понурий гротеск, яких так багато на всьому шкільному просторі сучасності. Того інстинкту і тієї схильності у Кісіна-педагога було вдосталь. Здається, ніхто так ніби віртуозно-легко, як він, не знаходив спільної мови з молодою аудиторією, традиційно примхливою й вередливою. А проте у цьому випадку мало місце щасливе поєднання природного педагогічного таланту з чітким високоінтелектуальним розумінням того, що і театральна, й інша режисура невіддільна від педагогіки. Тобто від поступового, але неухильного наближення творчої особистості до естетичної структури видовища, що її особливим і невід'ємним компонентом, серед іншого, є та особистість. Педагогіка як свого роду передстадія видовища, як його ще віддалена, але неуникна репетиція — ось пафос київського навчителя, просто-таки гросмайстра навчального процесу, цього "передпроцесу" безпосередньо-креативного.

Сучасність доволі уже звикла до неуникної, хоча й досить дивної присутності у творчих вищих учбових закладах педагогів, які, у відповідності зі згаданим неґативним розподілом праці, не виходять за межі своїх прямих фахових обов'язків. Спочатку просто ентузіаст-викладач, а згодом доцент і, нарешті, професор Кісін, на

різку відміну од того типу викладання, свої педагогічні зусилля й осмислював, і розгортав саме у напрямку безпосередньої художньої креації — і не лише учнівської, а ніби й своєї власної.

Ейзенштейн чи Андрій Тарковський не випадково аж рвалися до викладання — ніби у продовження своїх режисерських зусиль. Режисура — зрозуміло, у вправних руках і в неспазматичних мізансценах шкільного життя, — ґеніально прояснює себе через педагогіку. Власне, через усі дива і парадокси молодої свідомості у її наближенні до автентичної морфології видовища. Віктор Борисович любив своїх учнів (за його ж терміном, "своїх дітей"). Але так само палко він любив режисуру і, здається, як ніхто у наш час, осягнув ту, ніби-то просту істину, що один інтенсивний педагогічний сеанс більше прояснює його учасникам ті чи ті позиції згаданої морфології, аніж кілька вишуканих теоретичних розвідок.

Ми, за відомою французькою приказкою, хапаємося за парасольку лише після того, як схопили застуду. Ми безповоротно втратили цілий масив наших можливих уявлень про архітектоніку видовища, не застенографувавши (або, принаймні, записавши на магнітофон) тисячі й тисячі кісінських "лекційних годин". Ейзенштейн добре знав, що робив, запрошуючи досвідчених стенографістів на свої заняття. На жаль, ми не спромоглися цього зробити на тих згаданих лекціях, котрі київський педагог щонайвищого класу перетворив на безнастанне наближення і себе самого, і своїх учнів до ясних і прагматичних таємниць режисури — як нескінченного наближення до "будівельних" таємниць видовища. Студентська аудиторія, у якій працював Кісін, принаймні, на рівні доброякісного учнівського інстинкту, добре відчувала, що її навчитель не просто "викладає", а саме наближає ту аудиторію, у всій повноті своїх власних режисерських сподівань і надій, до найвищих естетичних "поверхів" видовища — саме через колосальну і благородну "чорну роботу", що нею є будь-який совісний навчальний процес. Ідилії на кісінських заняттях не було. Але тут була очевидна гармонія поміж учнями і наставником, який добре вгадав і обрахував, сказати б, перші основоположні підвалини й напівповерхи видовища.

Що ж, якщо нема і вже й не буде стенограми кісінських лекцій, то залишається певна текстова сума — кісінського теоретизування, яке добре резонує всіма головними ідеями практика і водночас дослідника видовища.

Що одразу тут впадає в око, так це передовсім широкий історико-культурний контекст проблем, поставлених автором. Саме інтуїція

цілісності у поєднанні з цілком раціонально-прагматичними, педагогічно-діловими цілями підказує Кісіну-теоретику той контекст. Загальну структуру видовища автор, саме як режисер-практик і режисер-педагог, пояснює через соціокультурну домінанту певної епохи, яка й визначає ту структуру. А наш сучасник постає у своїх творчих зусиллях як спадкоємець попередніх видовищно-архітектурних проектів, рішень, "сценарних рішень" у найширшому значенні відповідного епітету. Тут професор В. Б. Кісін вочевидь іде за професором С. М. Ейзенштейном, який проблему видовища подавав у своїх славнозвісних "вдіківських" курсах саме через його історію з намаганням перетворити свого студента на виученика всієї світової традиції видовища. Однак, у геніальних ейзенштейнівських "курсах" був один дидактичний дефект — своєрідне діалектичне похідне від високих наукових вартостей і достоїнств тих "курсів". Певна інтелектуальна їх перевантаженість, внаслідок якої студенти (і це переконливо засвідчують відповідні застенографовані репліки як навчителя, так і учнів) не встигають за неймовірною інтелектуальною спіраллю лекції. Київський педагог і теоретик усе ж таки за головну мету має суто дидактичне впорядкування навчального історико-культурного матеріалу — з чітким педагогічним наміром до його послідовної диспозиції в "учнівській" свідомості. У зв'язку з цим впадає в око обов'язкова кореляція того матеріалу з сучасним досвідом студента, принаймні, з якоюсь гіпотетичною шкалою його цінностей, його інтересів. У своїх побудовах Кісін, як правило, йде за загальноприйнятими схемами історії культури. Певна річ, він не перебудовує ту історію на повному навчальному ходу, як то робив геніальний культуролог Ейзенштейн. Але Кісін надзвичайно вправно і навіть захоплююче адаптує використовуване ним феноменологічне багатство культурного розвитку до своєї центральної проблеми — проблеми видовища як певної цілісності, як своєрідної вичерпної знакової проекції довколишньої дійсності — в основних тенденціях, рисах та ознаках цієї дійсності. Автор тут вирішує не автономне за своїм характером наукове питання, а проблему облаштування у творчій свідомості на її перших стадіях бодай певного, але вже досить окресленого розуміння того, що видовище — це особливий естетичний супровід загальнокультурного процесу тих чи тих його періодів.

І тут доводиться пригадати сувору вимогливість улюбленця студентства під час екзаменів. "Не коментуй студентову відповідь,— говорив він авторові цих рядків.— Те, що ти знаєш, вже не має

значення під час екзамену, який і повинен показати, а що ж знає твій студент". Так от: Віктор Борисович був, сказати б, украй суворим та вимогливим ентузіастом якнайширшого та якнайглибшого студентського знання. І це знання потрібне було йому не для якихось декоративно-демонстраційних цілей, йому просто-таки ненависних, а для студентового ж переконливого уявлення про видовище як своєрідну естетичну суму довколишнього культурного простору. Річ у тім, що є наївний режисерський передсуд про якісь суто "внутрішні", для всіх часів наскрізні закони видовищного творення. Кісін же переконував свою аудиторію — і, здається, переконав, — що те творення передовсім залежне від тих чи тих домінантних ознак свого часу, що його художник і перетворює на видовище через естетичну трансформацію тих ознак.

Таке розуміння проблеми видовища як певної його історичної ретроспективи вимагало від автора непересічної ерудиції. Але водночас воно вимагало і відповідної роботи читача та слухача у тому ж напрямі. До самоцінного параду ерудиції Віктор Борисович ставився іронічно: ну, скажімо, як до свого роду елементарного видовища, не більше. Автор-теоретик і напружено мислячий педагог вимагав ґрунтовного знання відповідних предметів саме як доброго будівельного засобу. Тут Кісін далеко випередив своїх західних колеґ, які в останні десятиріччя чомусь вирішили, що підготовка, скажімо, до театральної чи телевізійної діяльності має обмежитися перебуванням майбутнього носія цієї діяльності у колі суто технічних, або й просто вузько технологічних завдань фаху (особливо це стосується західних форм підготовки режисерів кіно й телебачення). Колеґи Віктора Борисовича, колись затероризовані справді дражливим радянським фактом перевантаженості навчальних програм різними "суспільствознавчими" предметами-фантомами, не зовсім розуміли його ентузіастичне намагання подати студентові цілу низку дисциплін типу загальної історії культури, культур національних і т. п. Майстер же добре розумів, що те, ніби "зайве" з погляду деяких колеґ, зовсім не зайве з погляду його стратегічної науково-педагогічної доктрини. Те знання не завадить студентові, а, навпаки, наблизить його до, в ейзенштейнівських термінах, "грундпроблеми" режисури, її головного стрижня.

Автор цих рядків пригадує, яким обуренням спалахнув шановний професор, коли йому запропонували перебудову факультету кіно і телебачення за французьким зразком. Власне, йшлося про те, що молодий Трюффо задерикувато пропонував студентові ІДЕК

(тамтешнього ВДІКу): "Що ти там робиш два роки? Приходь до мене — я тебе всьому тому за два дні навчу". А Клод Шаброль ще й додав: "Приходь краще до мене — я тебе за півдня навчу". "Ти зовсім не розумієшся на режисурі!" — кричав колезі завжди стриманий керівник кафедри режисури кіно і телебачення. І мав, як виявилося, цілковиту рацію: лише, сказати б, історична етимологія видовища, вся світова сума його історичного часу може допомогти нам спізнати його будову як принцип. І цілком прагматично використати той принцип...

Другим структуротворчим компонентом видовища В. Б. Кісін вважав актора. Але актора не "абстрактного", а того, що його сформував Новий час. Як культурного діяча особливого типу, котрий у своїх зусиллях віддає своєрідно перетворений — свій же власний життєвий досвід.

Дивним чином відповідні спостереження, позиції і пропозиції Кісіна-автора тут нагадують славнозвісні настанови принца Гамлета "столичним трагікам". Адже саме театр шекспірівського типу фактично вперше в історії видовища здогадався про безмежні можливості сценічної трансформації тих чи тих життєвих змістів та спостережень актора. Справді, раніше актор ніби продовжував ту чи ту обрядовість (передовсім релігійну) світу, до якого він належав. Але з певного часу, власне, з Нового часу — буттєвим фундаментом акторського мистецтва стає гераклітів потік довколишнього життя. Кісін у своїй, по суті, монографії "Життя. Актор. Образ", присвяченій перевтіленню і життєвому досвідові актора, подає безліч аспектів проблеми. Але всі вони зосереджуються довкола можливості практично безнастанного вдосконалення "акторського апарату" і, відповідним чином, так само інтенсивного вдосконалення режисерових художніх маніпуляцій з цим апаратом. Монографія Кісіна цікава, крім іншого, тим, що вона у справді недогматичний спосіб продовжує певні інтуїції "системи Станіславського", на превеликий жаль, у відому епоху загальмовані саме догматичною інтерпретацією тієї системи. Кісінські спостереження — то ніби цілком незалежна і просто самобутня версія одного із можливих варіантів можливого розвитку тієї системи. Зазвичай використовуючи широкий історико-культурний спектр проблеми, Кісін допомагає режисерові (і не лише дебютантові) осягнути все значення індивідуального та родового досвіду актора — саме в напрямі різного роду естетичних трансформацій цього досвіду. Не зайве нагадати, що Віктор Борисович сам пройшов добру акторську школу і, згодом,

уже у викладацько-режисерській своїй якості, на екзаменах з акторської майстерності, ніби "жартуючи", "власноруч" демонстрував непересічні зразки цієї майстерності.

Схоже, що пропонована монографія ще відіграє свою важливу дидактичну роль. Адже не таємниця, що нині великі акторські стилі й постаті вочевидь зникають, що "акторський апарат", а особливо до перевтілення, слабшає, а то й просто руйнується (це особливо переконливо засвідчує поточне "ігрове" кіно). Те, що пропонує В. Б. Кісін у своїх методологічних "сценаріях" до акторського перевтілення, безперечно, має своє майбутнє. Адже часто-густо сучасному акторові з його неминучими за нинішніх умов імпульсами до нігілізму, категорія "життєвого досвіду" видається надто неперспективною і просто риторичною. Тоді як саме реальна дійсність і того, й паралельних людських досвідів і має стати ніби лексиконом творчих жестів актора. Кісін у захоплюючій формі подає цілий "синтаксис" відповідних можливостей. Без догматичної обрядовості славнозвісної "системи" у її пізніх, справді загальмованих і притлумлених варіантах.

Саме тут виказує себе стриманий, але безперечний оптимізм автора, його довіра до живого життя — без бюрократичних гальм, без різного роду фантомів, що ними так пістрявіло наше недавнє минуле. Віктор Кісін — театральне дитя так званої "відлиги", коли категорії донедавна чи не цілком усуненої людської свободи запрагли вийти на суспільну поверхню. І таки вийшли (дивись, зокрема, розповідь В. Л. Чубасова про чи не героїчні спроби його друга віднайти ті чи ті вільні жанрові оази у понурій сахарі українського телебачення тоталітарної доби).

Теоретична і педагогічна спадщина Віктора Борисовича Кісіна — це завжди віддих тієї свободи, вже перетворений на той чи той творчий жест. Або, принаймні, проект до цього жесту. Телевізійні роботи і наміри В. Б. Кісіна — похідне від глибокого розуміння можливостей телеекрану як гранично автентичного відтворення живого життя у всій його повноті й своєрідній миттєвості. Кісін-теоретик не встиг зреферувати свій багатющий "теледосвід". Але пропоновані його тексти уявляються доброю, як колись казали, "пропедевтикою", висококфаховим вступом до того "досвіду", що ним, по суті, є сьогодні чи не все наше телебачення, переповнене "кісінськими кадрами", його вдячними учнями.

Синкретичність кісінської режисерської доктрини, серед іншого, полягає в тому, що ентузіаст усіх вимірів і жанрів телебачення, всіх

його "естетик" водночас як ніхто у сучасній електронній цивілізації зрозумів, що її "малий екран" насправді вимагає великого контексту.

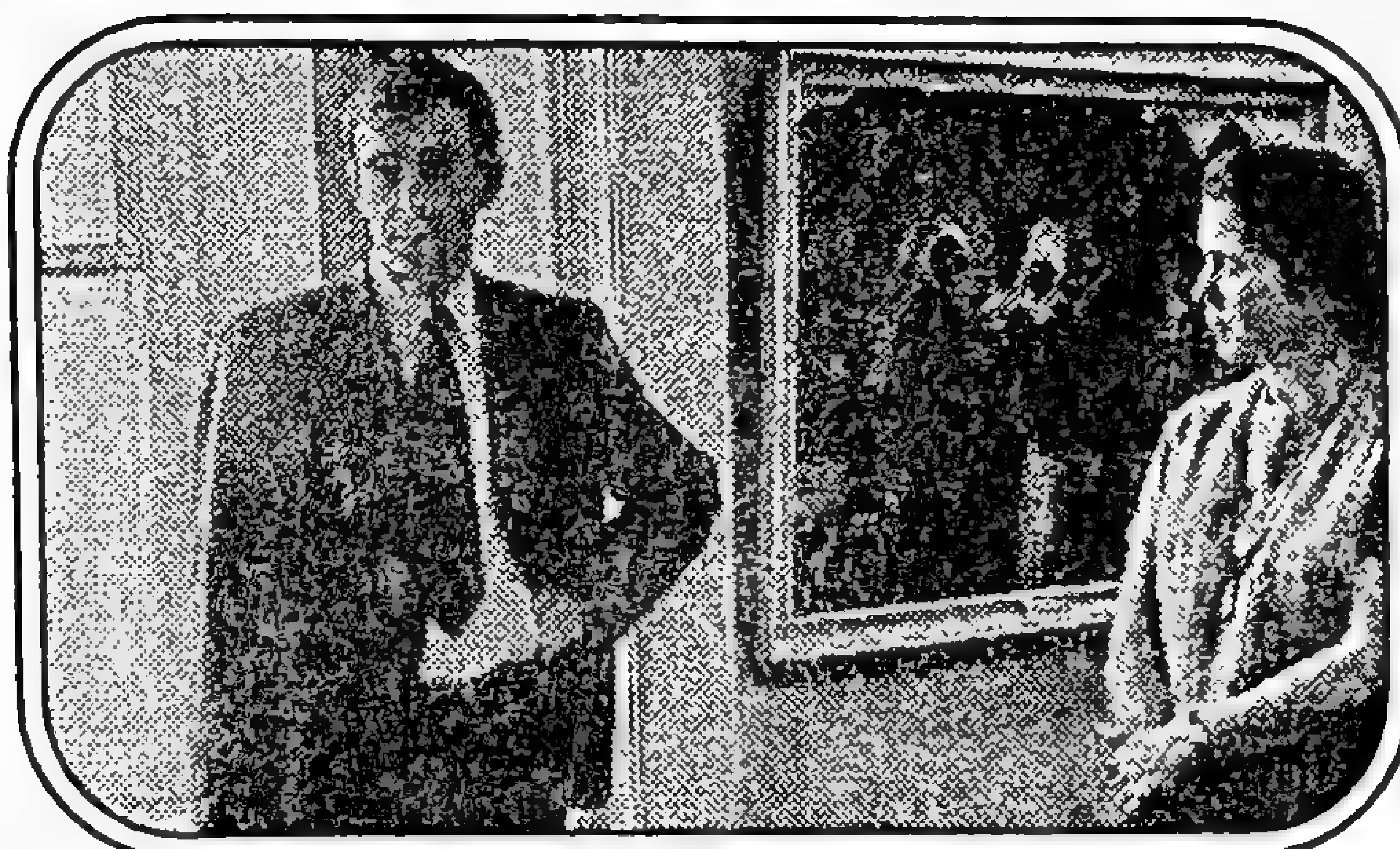
Ця книга — саме вступ, обсягом чи не в історію світового видовища, новоєвропейську історію акторського мистецтва, до того контексту. Тепер слово — й педагогічне, і науково-теоретичне, і практично-режисерське — за учнями майстра.

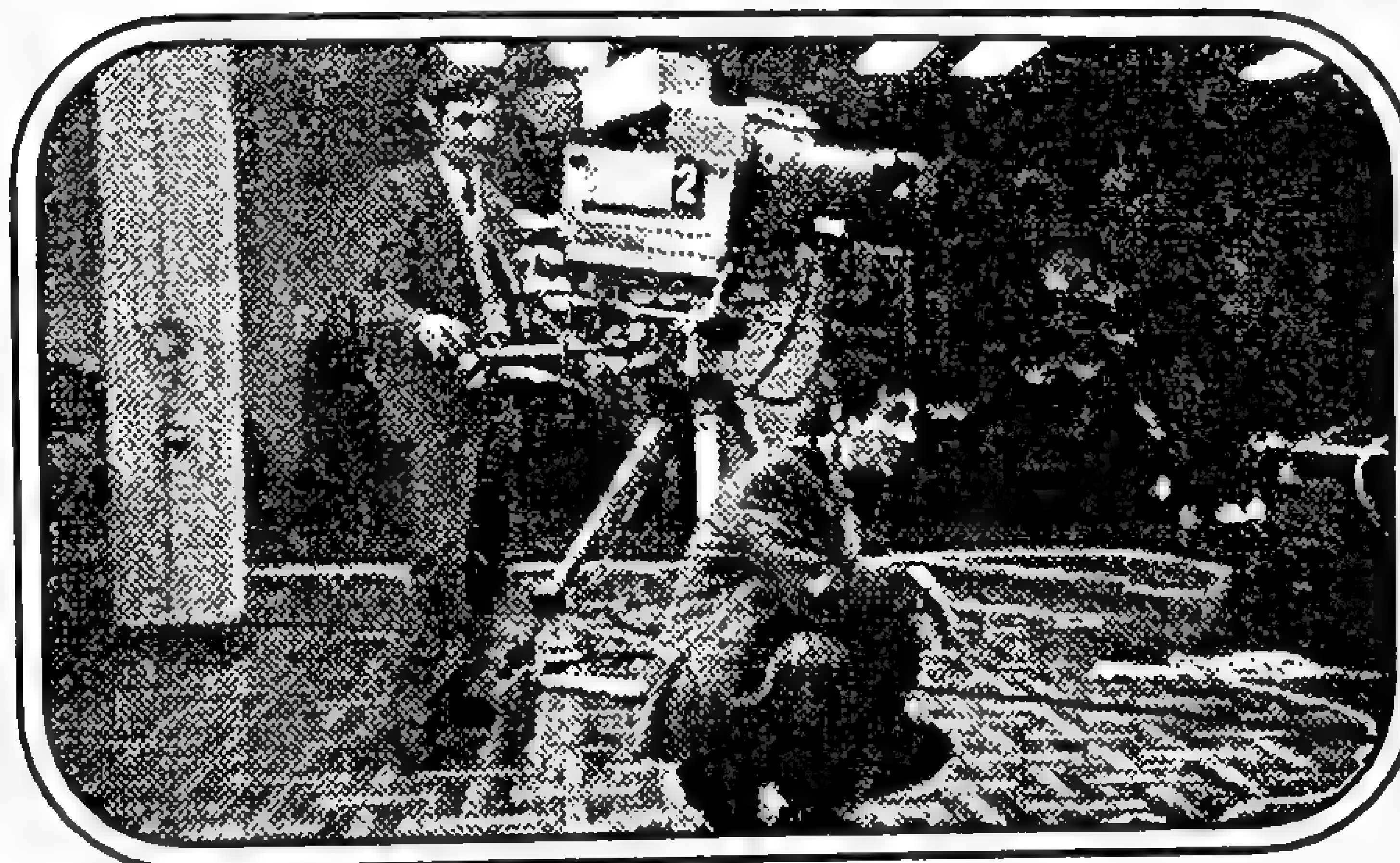
Синкретичність, притаманна думці та практиці В. Б. Кісіна, має продовжитися — вже у вигляді його невід'ємної і навічної присутності у наших справах.

Доктор мистецтвознавства
Вадим Скуратівський

Віктор Кісін

РЕЖИСУРА ЯК МИСТЕЦТВО ТА ПРОФЕСІЯ







*“Зробив, що міг, і нехай,
хто може, зробить краще”.*

(Крилатий вислів давніх латинян)

Візьмемо на себе сміливість з’ясувати *загальні закономірності, однаково важливі для будь-якого виду режисерської творчості. Визначимо режисуру як мистецтво створення видовища. Будь-якого видовища.* Обряду чи фільму, вистави чи свята, спортивного дійства чи телепрограми. Наважимось на таку тезу і спробуємо її довести.

Тоді маємо передусім оглянути розмаїття продукту (або, коли хочете, товару), який є результатом режисерських зусиль: всю гаму видовищних форм. Якщо вже ми наважуємось на таку панораму, то спочатку спробуємо відповісти на два запитання:

- Що таке видовище?
- Які види видовищ та видовищних мистецтв існували й існують досі?

Розділ 1

ЩО ТАКЕ ВИДОВИЩЕ

Що ж вирізняє видовища з-поміж усього, що людина може побачити й почути?

Слово “видовище” не має визначення у жодній з енциклопедій, навіть у “Театральній”. Немає його і в “Кінословнику”. Мабуть, вченим здається, що тут усім все ясно... Але ясно не завжди.

Весілля — видовище? А інцидент на вулиці (бійка чи аварія)? А виставка? А змагання з художньої гімнастики — видовище чи видовищне мистецтво? А кадри наукової кінозйомки?

Для режисерів (телевізійних особливо) ці питання не риторичні, а теоретичне визначення видовища — актуальна проблема. Ми робимо одну з перших спроб такого визначення, звичайно, розраховану на критику і доповнення.

ВИДОВИЩЕ — СПЕЦІАЛЬНО ОРГАНІЗОВАНА У ЧАСІ ТА ПРОСТОРІ ПУБЛІЧНА ДЕМОНСТРАЦІЯ СОЦІАЛЬНО ЗНАЧУЩОЇ ПОВЕДІНКИ. Виконавці демонструють свою або чужу поведінку,

глядачі сприймають та оцінюють її. Видовищний акт відбувається у заздалегідь визначений відрізок часу та у спеціально організованому просторі.

У цьому визначенні видовища звернено увагу на його основні специфічні "параметри":

- поділ на виконавців та глядачів;
- те, що вони заздалегідь повідомлені про видовищний акт, а, отже, – готуються до нього (що не виключає імпровізаційної поведінки).

Предметом відтворення у видовищі є не будь-які види поведінки, а саме ті, які цікавлять досить широку групу глядачів ("соціально значущі"). Неспонтанність, підготовленість видовища створює особливі умови і виконання, і сприйняття видовища як акту одухотвореної, естетизованої діяльності, коли кожна деталь і видовище в цілому можуть бути подані і сприйняті як такі, що наповнені непересічним змістом і загальнолюдською значимістю.

З огляду на це визначення, весілля — це видовище, а інцидент на вулиці — ні, оскільки він виник спонтанно, принаймні, для випадкових перехожих, які в силу цієї спонтанності стають не так глядачами, як співучасниками події. І зовсім не випадково від таких "глядачів" досить важко почути, що ж вони бачили, який "сюжет". Оповідають переважно про свою поведінку, почуття. А хто, кого, за що, і як бив — свідчення досить непевні й суперечливі. Виставка — не видовище, оскільки демонструють там не поведінку, а картини, скульптури. А телесюжет чи фільм про виставку може стати видовищем, якщо у ньому відтворено *поведінку* відносно виставки. Кадри наукової кінозйомки, хоча вони дуже схожі на кіно, не є фільмом, оскільки при зйомці не розраховували на демонстрацію для широкого загалу.

Видовищні мистецтва відрізняє від видовищ тільки одна особливість: виконавець демонструє не власну, а чужу поведінку. Чужу ж поведінку не можна реально здійснити, її можна тільки продемонструвати, краще — відтворити. Цьому відтворенню має обов'язково передувати спостереження, свідоме чи підсвідоме осмислення (створення внутрішнього — уявного — образу) і втілення цього внутрішнього образу у формі відтворюваної чужої поведінки. ОТЖЕ, У ВИДОВИЩНИХ МИСТЕЦТВАХ ДЕМОНСТРУЄТЬСЯ НЕ САМА ПОВЕДІНКА, А ЇЇ ОБРАЗ. У видовищних мистецтвах поведінка не має реальної продуктивності, глядач бачить імітацію поведінки у новому *умовному матеріалі*. Найбільш очевидна ця риса у балет-

ній пластиці та оперному співі, щоправда, у драматичній виставі і навіть у документальному кіно ми маємо справу з імітаційною поведінкою, хоча сприйматися вона може як цілком реальна і продуктивна.

Ми не будемо зараз детальніше характеризувати видовищні мистецтва: такий аналіз зробимо дещо згодом. Поки що нас цікавить загальний огляд специфічної сфери діяльності — режисури. Ми готуємось подати нашу гіпотезу виникнення видовищ, історичного формування цілої системи видовищ та видовищних мистецтв. Наведені вище формули дають можливість зрозуміти, чим цей огляд обмежується, чому у нього не потрапить все, що тільки можна побачити і почути.

Отже, режисура є мистецтвом створення будь-якого видовища. Створення, а не ілюстрації: роботи не від п'єси чи сценарію – від життя, від живої поведінки людей. Поява п'єс і сценаріїв є результатом розвитку режисерського мистецтва, ще до того, як вона породила професію режисера. Видовища породили писану драматургію, а не навпаки. Історія мистецтв доводить це незаперечно. *Режисура як самостійне мистецтво починає від життя і закінчує новонародженням цього життя у видовищному акті.*

Сферою застосування режисури є не тільки театр, кіно, телебачення, а й усі інші видовища. Загальні закономірності режисерської творчості формувалися в процесі створення всього багатства видовищної культури. Без осягнення режисерської творчості в усіх видах видовищ неможливе усвідомлення і загальних законів режисури, і специфічних особливостей окремих видів видовищних мистецтв. Звичайно, ця робота неможлива без аналізу походження видовищ, процесу формування системи видовищ та видовищних мистецтв.

Особливо принципове значення за такого підходу має пошук початкового пункту розвитку. Тому доведеться спрямувати уяву в доісторичні часи, оглянути малодосліджені процеси, несистематизовані факти.

Розділ 2

ПОХОДЖЕННЯ ВИДОВИЩ

Мисливські ігри та похоронний обряд ми вважаємо тими зародками, з яких цілком природно, спонтанно, без втручання будь-яких інфернальних сил розвинувся весь багатофункціональний організм

сучасної видовищної культури. Сліди цих зародків легко спостерігаємо у генетичній побудові розвинених видовищних форм (так би мовити, на рівні РНК), і на рівні "клітин", і на рівнях самостійних життєдіяльних організмів — сучасних видовищних творів.

На прикладі стародавніх мисливських ігор та похоронних обрядів, як на спрощеній моделі, ми найвиразніше простежимо процеси виникнення змісту і форми видовища, його трансформацію в естетичну діяльність. Ми побачимо основні елементи видовища у процесі його раннього, елементарного, а тому і найбільш очевидного буття. Виконавець, глядач, організація простору, часу, зорове та звукове зображення, мізансцена, умовні пластика і звук, костюм, маска, драматургія, змагальна природа виконавства — ось молекули того "генетичного коду", який згодом приєднує до себе нові елементи, породжує безліч їхніх комбінацій (часто — досить несподіваних) і, зрештою, створює сучасний спектр видовищних форм та мистецтв.

МИСЛИВСЬКІ ІГРИ Напочатку були показовим полюванням, смертельно небезпечною грою досвідченого мисливця з диким звіром. До наших днів збереглися корида та родео. Ще зовсім недавно і в Росії, і в Україні "грали" з ведмедем, у багатьох північних народів збереглися показові лови дикого оленя, у вівчарів і до наших днів — показові стрижки овець.

Потреба у таких іграх та їхня "прикладна" спрямованість очевидні — навчити різним способам полювання, ловів і т. ін. Але навіть у найбільш елементарній мисливській грі — двобої мисливця з диким звіром — поведінка виконавця не тільки життєво продуктивна (перемогти звіра), але водночас і *демонстративна*, спрямована на глядача. Він грає не тільки з партнером по двобою, а й з глядачем. Ця діалектична роздвоєність виконавства буде властива для всіх видовищ і особливого розвитку набуде у структурі професіонального театру. Та вже й на самому початку ця *демонстративна функція* мисливських ігор стала важливим стимулятором їхнього видовищного розвитку.

Глядачем мисливських ігор був доісторичний рід, виконавцем — досвідчений майстер полювання, другим виконавцем-жертвою був дикий звір, якого спіймали та зберегли до початку гри.

Дикого звіра не завжди вдавалося спіймати живцем. Ще складніше було зберегти його до початку гри і випустити на мисливця так, щоб звір не почав "грати" з глядачами і не перетворив гру на лихо.

Так замість звіра у мисливській грі з'являється другий виконавець, який перевдягається у шкуру звіра та імітує його поведінку. Швидко з'ясувалося, що гра, організована таким чином, має цілу низку переваг навчального характеру: глядачі, позбавлені переживань щодо власної безпеки і життя мисливця, зосереджуються на засвоєнні саме способів поведінки. Та й саму поведінку можна показати виразніше: уповільнити, повторити, акцентувати увагу на важливих рухах та епізодах. Урок полювання стає більш наочним, виразним.

Дальший розвиток та вдосконалення мисливської гри пов'язані із засвоєнням нею виразних засобів інших видів культури, що розвиваються паралельно з грою.

Ще на доісторичних малюнках зображено маскування — спосіб полювання, коли мисливець, щоб наблизитись до тварин, перевдягається в їхні шкури, прилаштовує собі на плечі їхні голови * (1, с. 41–51). Далі з'ясувалося, що не завжди треба для маскування користуватися справжніми шкурами та головами. Наприклад, олені сприймають схематичну маску з дерева, на якій намальовано чорною фарбою роги, великі очі та ніс, як голову живого оленя, а не як умовне зображення. Так у полюванні почали широко використовувати костюми й маски.

Природно, що й у грі виконавець ролі звіра став використовувати костюм та маску. Додамо до цього довершену імітацію пластичної та звукової поведінки звіра, що тренувалася теж у справжньому полюванні, коли його вели способом маскування.

Дещо згодом паралельно мисливській грі утворюється особливий "жанр" — мисливський танок. Його мета — фізична та емоційна мобілізація на полювання. Сюжетом такого танку є вдале полювання, зображення окремих його епізодів, повторення вдалих рухів * (1, с. 52—60). Мисливський танок виконується під ритмізовану музику, рухи набувають характеру умовної пластики. А основна мета танку — зображення внутрішнього стану людини.

Згодом у багатьох племен мисливський танок модифікується у тотемістський обряд, де зображується вже не полювання, а сама тварина, яку рід вважає своїм предком. Виконавці ролі звіра широко використовують костюми та маски, зображують звіра в дії, олюднюють його, досить глибоко перевтілюються в його характер * (1, с. 60–83).

Мисливська гра черпає нові виразні засоби з маскування, мисливського танку, тотемного обряду. Але це не простий формальний пошук.

Необхідність у нових засобах зображення виникає у культурі мисливських ігор абсолютно природним шляхом — від необхідності виразити новий зміст. Досить швидко виявилося, що майстерність полювання складається не тільки з набору рухів. Не менш важливо для мисливця володіти своїми нервами та емоціями, розпізнавати внутрішній стан та наміри звіра, побороти той природний жах, який викликають вигляд та поведінка дикої тварини. Тому маски чим далі, тим виразніше зображують не стільки зовнішність звіра, скільки враження, яке він справляє на мисливця. Таким же суб'єктивним стає зображення поведінки звіра у пластичних ритмізованих рухах. Нарешті і мисливець надягає на обличчя маску, на якій зображено його емоційний стан.

На стадії цього ще первісного та елементарного розвитку ми виразно бачимо, що вдосконалення умовних засобів зображення та виконавства спричинюється змістовною необхідністю: виразити те, що приховане за зовнішньою поведінкою — емоційні стани, психологічні процеси, складну внутрішню поведінку людини. Безумовно, це дуже важливий момент у питанні походження та функції видовищної умовності, яка не є простою формотворчістю, а є способом проявити, унаочнити сховане внутрішнє.

Продовжуючи виконувати своє "прикладне" завдання — навчати способам полювання, мисливські ігри починають нести функцію більш складну — виховну, сказати б сучасною мовою. Розвиваючи мисливські ігри, їх автори та учасники намагаються створювати емоційно-психологічну оцінку поведінки та події, виробляти у глядача внутрішню потребу в певній поведінці та внутрішню готовність до неї. А це вже моменти естетичного освоєння дійсності. Звідси — досить швидкий процес театралізації мисливських ігор. Аж до того, що вони стають в основному естетичною діяльністю, способом олюднення природи і самої людини.

Виразною ознакою такого розвитку є перехід від цілком імпровізаційної ситуації справжнього публічного двобою із диким звіром до фіксованих сюжетних конструкцій з акцентом на олюдненні стосунків між мисливцем та звіром. Ось виразний приклад. В алеутській "драмі", яку спостерігали учасники експедиції Крузенштерна, один алеут, озброєний луком, представляє мисливця, другий — птаха. Один виражає рухами тіла радість, що вдалося відшукати такого красивого птаха, але не зважується вбити його. Другий наслідує рухи птаха і намагається втекти від мисливця. Мисливець зрештою стріляє. Птах заточується, б'є крилами і падає. Мисливець танцює

від радості. Але потім він шкодує, що вбив такого красивого птаха. Птах раптом перетворюється на прекрасну жінку і кидається йому на шию * (1, с. 56).

Перед нами невеличка вистава. Елементарна мисливська гра набула образного значення і відповідних умовних засобів зображення, перетворилася на акт видовищного мистецтва.

Ми бачимо, що ще у доісторичні часи мисливські ігри виникають як абсолютно природний наслідок уже перших кроків соціалізації людини і мають виразну тенденцію до перетворення в естетичну діяльність. Але театральна література мало приділяє уваги ще одному джерелу, без якого утворення деяких форм театру та видовищ важко пояснити. В усякому разі, трагедію і трагічні монологи, побудову багатьох народних обрядів безпосередньо тільки з народних ігор навряд чи можна було сформувати.

ПОХОРОННИЙ ОБРЯД Друге найдавніше джерело видовищної культури.

Знайдене на території Китаю поховання, здійснене 35 мільйонів років тому, вважають одним з перших проявів людяності та культури. Ця напівлюдина-напівмавпа, вочевидь, захоронена не так, як це звичайно роблять деякі звірі, керуючись тільки інстинктом. Навколо тіла знайдено залишки квітів та камінці, розкладені у геометричному порядку. Таким чином рід цієї доісторичної істоти вирізнив її з природи, висловив свою скорботу з приводу її загибелі. А головне — знайшов вираз нетлінної цінності життя, індивідуального буття.

Вшанування старійшин та предків (тобто померлих) набирає особливого значення та розвитку на рівні общинно-родової формації і відбиває увагу, яка надається накопиченню та передачі з покоління у покоління життєвого і трудового досвіду. Поховальний та поминальний обряди необхідні для живих, для усвідомлення цінності життя, індивідуума, а згодом — особистості. Ці обряди вирізняють людину з природи як особливу вищу істоту, акцентують увагу на духовності людини, подовженні її життя за біологічну межу.

У похоронних церемоніях на всіх територіях чільне місце належить жалобному голосінню. Виконавці — найближчі родичі покійного. Може, це звучить як глум — виконавці: адже горе їхнє непідробне, щире. Та звернімо увагу на те, що діють вони не в усьому спонтанно, навіть більше — досить традиційно, дотримуючись порядку та форм, які передаються із покоління в покоління: багато спільного і в текстах, і в мізансценах голосінь. Завжди є людина, яка добре знає традицію, церемонію поховання та голосіння у най-

менших деталях і керує проведенням обряду. Коли ж спонтанне почуття виходить за межі традиційних форм, усі присутні енергійно вгамовують "порушника", повертають його поведінку в канонічне русло. Ще у найдавніші часи з'являються професіонали голосіння, а сама церемонія набирає дедалі більш розвиненої та фіксованої театралізації.

Похоронний обряд має чіткий розподіл на частини: прощання (там, де жив покійник), похоронна процесія, поховання, поминки. Чотири видовищних акти, кожен має свій зміст і "постановочний канон". В акті прощання до покійника звертаються, як до живого, активно спілкуються з ним, ніби вимагаючи, щоб він ожив, навіть докоряють йому ("як ти міг", "ну що ти наробив"). Похоронна процесія стає образом життєвого шляху. Мало хто звертає увагу на те, що люди у цій процесії розташовуються переважно за принципом часу, спільно проведеного з померлим,— ближче до труни — ті, хто довше з ним спілкувався. Процесія зупиняється у тих місцях, які можуть нагадати окремі епізоди життя покійника (тому і маршрут таких процесій часто буває нестандартним). Поховання — акт вдячності, оцінки життя, кульмінація болю. І, нарешті, весь ритуал поминок — заспокоєння, утвердження пам'яті покійного.

Звичайно, ми розглянули лише один з варіантів побудови похоронного обряду. Але й інші варіанти, за всієї відмінності, теж мають чітку драматургічну структуру. Ще у найдавніші часи тут утверджувалися особливий одяг, маски, голосіння, співи, музика. Такі очевидні тенденції естетизації похоронного обряду, перетворення його на видовище з досить чітким розподілом на виконавців (найближчі родичі) та глядачів, з чіткою системою виразних засобів.

Пізніше на основі похоронного обряду виникне поминальний обряд, організований як театралізована гра, з'являться стародавні містерії, а згодом — антична трагедія засвоїть з похоронного обряду таку форму, як "коммос" (від "бити себе в груди") — загальний плач хору та акторів, що дуже нагадує похоронні голосіння. Докладніше про театралізацію похоронного та поминального обрядів можна прочитати в А. Д. Авдєєва "Походження театру"* (1, с. 86–121).

ДЖЕРЕЛА ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВИДОВИЩ

Походження видовищ від ігрової діяльності, від народних ігор — фундаментальна особливість "генетичного коду" видовищної культури. Всі види видовищ при уважному аналізі виявляють у своїй

основі ігрову структуру, навіть більше — ігрову стихію. Більшість теоретиків мистецтва (а особливо починаючи від Шіллера й Канта) вважають цю ігрову стихію специфічною рисою мистецтва взагалі, психологічною основою естетичної насолоди. В усякому разі, ми можемо констатувати наявність активного ігрового начала у виконавців видовищ та відверто ігрову природу стосунків між видовищем і глядачем. Остання обставина дуже важлива для розуміння природи та відмінності видовищних жанрів, а також для відчуття органічності або неорганічності міри умовності у видовищних мистецтвах. Театральні режисери часто формулюють ці явища як "правила гри".

Ще одне вихідне джерело розвитку (теж дуже просте, природне і розповсюджене) знаходимо у самій людині — у її задатках та здібностях.

Для виникнення мисливських ігор первісній людині не потрібні були якісь особливі здібності. Досить було двох природних задатків: ігрового інстинкту та інстинктивної ігрової діяльності. Обидва задатки властиві людині так само, як і вищим тваринам. У процесі людської ігрової діяльності ігровий інстинкт поступово перетворюється у здатність до наслідування, "властиву всім людям з дитинства"* (Арістотель, "Сочинения", т. IV, с. 648). На цій самій сторінці читаємо: "Люди саме тим і відрізняються від інших істот, що найбільш схильні до наслідування". Арістотель геніально просто визначив основоположну для естетичної діяльності людини здатність до наслідування. І саме в ході мисливських ігор, тотемних обрядів та мисливських танців ця здатність тренується і вдосконалюється аж до глибокого перевтілення.

"Досить згадати людей-пантер та леопардів Західної Африки, — пише Леві Брюль, — коли вони одягають шкуру тварини у певній, необхідній для цього магічній атмосфері. Вони відчувають себе такими, що реально перетворилися на пантер та леопардів: вони ж набувають сили та лютості цих звірів. Якщо ж вони схибили, і їхня жертва, захищаючись, зірве з них шкуру, вони миттю стають просто людьми, до того ж вельми наляканими, і з ними легко впоратися. Доки ж людина була у масці, її не могли подолати навіть кілька дебелих чоловіків, набагато сильніших за неї! Така глибока була у цих замаскованих віра в їхнє реальне перевтілення"* (1, с. 142).

Як бачимо, йдеться не про зовнішню імітацію поведінки, а про внутрішнє перетворення людини, про акт глибокого перевтілення.

В ході мисливської гри не тільки виконавці тренують та вдосконалюють здатність до наслідування і перевтілення. Схожий процес відбувається й у глядача: адже сприйняття видовища теж пробуджує співпереживання, наслідування та перевтілення. Щоправда, переважно в уяві, коли зовнішні прояви значною мірою стримуються. Так поступово утворюється психологічний механізм естетичного сприйняття, в основі якого лежить особлива (глядацька) здатність до перевтілення та співпереживання. Можна сміливо твердити, що саме сприйняття видовищ найактивніше формувало у людей психологічний механізм естетичного сприйняття, якого людині від народження ("від природи") не дано.

ФУНКЦІЇ ВИДОВИЩ

(естетична, ігрова, соборна, комунікативна)

Стихійна тенденція будь-якого видовища — перетворюватися в естетичну діяльність. Ми маємо справу з фундаментальною особливістю видовищ, яка виразно проявилася вже на початку їхнього народження та формування. Фактично ми говоримо про стихійну тенденцію сприйняття, яка формує природу видовища. Глядач чекає од видовища вражень естетичних, продукування краси, довершеності. Адже на рівні перших мисливських ігор у центрі уваги майстер полювання, віртуоз, рекордсмен роду. Тому естетична довершеність його поведінки — те, на що підсвідомо чекає глядач. І без цього естетичного продукту навіть елементарна мисливська гра просто втрачає сенс. Ми вже не нагадуємо ті чинники розвитку естетичної стихії ігор, про які йшлося вище.

Таким чином, йдеться про важливу стихійну (підсвідому) — особливість сприйняття видовища: *естетичне сприйняття відіграє роль "пускового механізму" перегляду видовища*. Якщо не задоволено естетичне почуття глядача, то видовище взагалі не буде сприйняте, не справить на глядача глибокого враження. В цьому разі навіть інформаційний зміст видовища може не сприйнятися.

Коли йдеться про видовищні мистецтва, то з естетичним змістом все ясно. Що ж до звичайних видовищ, то ця особливість стає очевидною тільки тоді, коли вона грубо порушується. Помічено, наприклад, що коли у такій простій телепередачі, як читання програми на завтра, порушуються естетичні норми (щодо одягу, вимови, освітлення чи оформлення кадру), глядач фіксує ці порушення і вже не сприймає інформацію, навіть коли вона досить важлива. Чому?

Бо навіть ця елементарна передача є видовищним актом. Тому сприймається вона не суто інформативно, а за "кодом" видовища. Цей приклад, може, надто елементарний, але згадаймо ще, приміром, яке важливе місце з найдавніших часів приділяється естетичній стороні спортивних змагань, де, здається, увага глядача повинна була б зосереджуватися на силі, швидкості, перемозі, а не на красі. Адже естетичні враження більшість глядачів не вважає причиною перегляду.

У подальшому огляді розвитку видовищної культури ми переконаємось, що формування нових видів видовищ та їхнє вдосконалення, театралізація, відкриття нових умовних виразних засобів спричиняється насамперед потребою в естетичному освоєнні нових форм поведінки і суспільного життя.

Саме природна необхідність втілення естетичного змісту породила і розвинула режисуру як мистецтво формування та збереження традиційного постановчого канону, як естетичну традиційну колективну діяльність, що вийшла за межі простої організації видовищ. Ця функція режисури була історично першою.

Першопричина появи видовищ цілком, сказати б, буденна, "прикладна" — *необхідність освоєння, фіксації та передачі з покоління у покоління життєвого досвіду, соціально значущих форм поведінки.* Ця функція унікальна у спектрі інших форм культури: ніякий інший вид культури не передає поведінку так виразно і наочно, як видовища.

Вже на рівні найдавніших мисливських ігор проявилася *здатність видовища об'єднувати людей*, збирати їх разом, надавати можливість брати участь у тій самій події, в акті колективного сприйняття та співпереживання. Ця соборна функція — виробляти й утверджувати в людях емоційне, фізичне відчуття "МИ", виховувати почуття колективізму, роду, племені, а пізніше — поселення, села, міста, народу, країни — вже з первісного общинного рівня стала чи не головною соціальною функцією видовища. Наприкінці XX-го століття у людей почало утворюватися відчуття планетарної спільності. Така позиція як інтелектуальне розуміння, можливо, сягає ще у часи відкриття Індії та Америки; у розвиткові цього розуміння визначну роль відіграли дві світові війни, але психологічне утвердження планетарної спільності людей, фізичне та емоційне її відчуття вельми інтенсивно розвивається саме зараз — під виразним впливом розвитку всесвітнього телебачення. До появи ж писемності, розвинутих видів культури видовища були чи не найсприят-

ливішою нагодою для людей *зібратися в єдиному просторі та часі й одержати можливість колективного співпереживання, перевтілення, а відтак — наочного відчуття їхньої схожості, спільності, єдності.*

Як це не парадоксально звучить, але *процес глядацької співучасті у видовищі не менш важливий, аніж конкретний зміст видовищного акту.* Факт відвідання театру чи кінотеатру має самостійне значення, якщо хочете, навіть незалежне від змісту та якості вистави чи фільму. В цьому один із секретів невмирущої популярності видовищної культури, її незамінності, оскільки вона реалізує соборну функцію найбільш безпосередньо, фізично, якщо порівняти з усіма іншими видами культури.

Соборна спрямованість видовища суттєво впливає на формоутворення різних видовищ: архітектуру простору, пластичні форми та драматургічну побудову, на манеру виконання. Соборною функцією, зокрема, легко пояснити тяжіння всіх форм видовища до прямої співучасті глядачів у сюжеті, прямого чи непрямого, але все одно інтенсивного спілкування між виконавцем та глядачем. Та й взагалі більшість постановочних засобів стають зрозумілими, як такі, що допомагають здійснювати цю незмінну функцію будь-якого видовища — об'єднувати людей.

Комунікативна функція теж проявляється на рівні мисливських ігор. Вона споріднена з соборною функцією, але має свої особливості. Вже під час перегляду, а особливо після нього (якщо, звичайно, видовище схвилювало, сподобалося) видовище стає предметом активного спілкування між глядачами: йде обмін враженнями, оцінками, точаться суперечки. Власне, потреба в активній реалізації комунікативної функції породжує у цивілізовані часи цілу естетичну діяльність — критику, а пізніше — науку про видовищні мистецтва. Та річ не тільки у цьому. Не менш важливо те, що драматургічні форми багатьох видовищ побудовані в такий спосіб, що провокують це активне спілкування між глядачами, підкреслюють змагальний характер виконавства (концерти, спортивні видовища, різні конкурси), спрямовані на те, щоб породити різні, часто суперечливі оцінки глядачем того, що він бачить. Без урахування цих обставин не можна зрозуміти, наприклад, багатьох драматичних конструкцій, якими користується сучасне телебачення: те, що будь-яка передача сприймається глядачем як привід для активного спілкування, є, можливо, основною видовою особливістю цього видовищного мистецтва.

Виникнення видовищ можна вважати однією з ранніх форм соціального буття людини й одним з перших видів естетичної діяльності. Далі ми простежимо, як на основі мисливських ігор утворюються згодом різні види народної гри, пов'язані з відтворенням землеробської та іншої трудової суспільної поведінки, як зміст та форми цих ігор переростають "прикладну" мету і набувають функцій соціальних, естетичних. Виразно видно, як народні ігри з часом обростають фіксованою драматургією, постановочними та виконавськими канонами, модифікуються в народні обряди та свята і, зрештою, дають різноманітні форми народного, а згодом — професійного театру. Цей процес щодо яванського тонангу, японського театру "НО", давньогрецької трагедії переконливо демонструє А. Д. Авдєєв у книзі "Походження театру" — джерелі, з якого ми взяли усі цитування цього розділу.

ПОХОДЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА МИСТЕЦТВА

Наприкінці цього розділу торкнемося проблеми ширшої, аніж зміст та структура стародавніх видовищ. Мимоволі довелося трактувати питання *походження естетичної діяльності та мистецтва*, а отже, входити у галузь загальної естетики, де не можемо почуватися впевненими фахівцями. Зрештою, проблема: які форми естетичної діяльності виникли раніше, а які пізніше не є ключовою для історії формування режисерського мистецтва та професії, про яку ми пишемо. Та зовсім обминути цю проблему — теж було б некоректно. Тому висловимо свою точку зору, не торкаючись її обґрунтування. Історія мистецтв та естетика мають тут дві концепції, теж, зрештою, гіпотетичні, але вельми поширені.

Перша концепція походження мистецтва належить до примітивного марксизму і твердить, що мистецтво породив труд, що воно виникає в ході стародавніх форм трудової діяльності, задовольняє, зрештою, трудові потреби початкових форм суспільства. М. Горький додав до цього твердження, що першими мистецькими творами були так звані трудові пісні типу "Эй, ухнем!", які сприяли організації колективного труда * (2, с. 632—634; с. 28).

Все, викладене нами щодо мисливських ігор та похоронного обряду, суперечить цій "трудовій" концепції. Первісне полювання, яке породило мисливську гру, важко визнати трудом: тоді маємо вважати, що звірі теж трудяться, бо вони полюють. Ще менше спіль-

ного з трудовими процесами має похоронний обряд. Ці первісні видовища виникли значно раніше за олюднену усуспільнену трудову діяльність. Вони спрямовані не на вдосконалення праці, а на збереження роду, на загальну орієнтацію людини у світі, на передачу життєвого досвіду, досвіду спілкування людей, в якому трудовий досвід був лише невеликою часткою, оскільки сам труд був ще досить примітивний. Ігрова ж діяльність, властива і людині, й вищим істотам, підпорядкована не так виживанню окремої особи, як виживанню роду, виду, тому вона природно, невимушено олюднюється, задовольняє потреби пізнання світу та свого місця у ньому, вдосконалюється до рівня естетичної діяльності. Саме цей процес ми намагалися простежити на прикладі мисливських ігор.

Додамо, що "трудова" концепція не була "чистою теорією" на зразок: "що первинне — курка чи яйце". Вона була активно націлена на такі суто прагматичні настанови, як класовість та партійність мистецтва, на такі тоталітарні політичні кампанії, як "ідеологічне забезпечення виконання п'ятирічки". Тому й пропагувалася ця теорія саме у примітивно-марксистському вигляді: "труд породив мистецтво".

Друга концепція походження мистецтва — релігійна. Тут естетична діяльність видається продуктом релігійного почуття, а мистецтво — як богодарована місія, запрограмована якоюсь вищою істотою, чи ідеальним інтелектом, розумом (варіант з інопланетянами). Мистецька діяльність з цієї точки зору є однією із спонтанних форм служіння Богові та божественному, а мистецьке обдарування дано людині від народження як прояв божественної інтуїції. За такого підходу про мистецтво як результат нормального природного розвитку звичайної людської діяльності та загальнопоширених людських здібностей годі й говорити. Звичайно, кожна релігійна система має власні особливі арґументи щодо виникнення та розвитку мистецтва. Але, попри ці відмінності, є багато спільного у принциповому підході до проблеми.

Доречно зауважити при цьому, що релігійна теорія походження мистецтва належить не Біблії чи Корану, і навіть не церковним інституціям, а теоретикам XVIII—XX століття та почасти теологам тих самих часів. Так що "релігійною" цю теорію можна назвати лише умовно. Ми не маємо наміру формулювати тут якусь антирелігійну концепцію або перекреслювати роль релігій та церков у розвитку мистецтв та естетичної діяльності. Щирий релігійний ентузіазм породив геніальні мистецькі досягнення, віра в божество та

пошук божественного в людях надихали великих митців. У нас йдеться про інше — релігійна свідомість, а тим більше — релігійна діяльність не могли бути першоджерелом естетичної діяльності просто через те, що, як незаперечно засвідчує історія, релігійна свідомість та релігійна діяльність з'явилися і сформувалися не до, а значно пізніше від естетичної діяльності та мистецької творчості.

В основі "релігійної" теорії походження мистецтва лежить плутанина між міфологічним та релігійним світоглядами. А це не одне й те саме. Міфологічне світорозуміння є справді історично першою спробою осмислення природи і місця людини в ній. Міфологічні істоти, боги і герої є уособленням природних сил та стихій. Звідси — принципова многобожність усіх міфологічних систем. В основі релігійного світогляду — принципова єдинобожність, що виникла значно пізніше саме як заперечення міфологічного мислення. Церковна релігійність почала розвиватися ще пізніше — в епоху середньовіччя.

Видовища ж виникли в пору раннього міфологічного мислення. Мисливська гра та прадавній похоронний обряд, як ми бачили вище, походять ще з дикунських часів і не несуть у собі ані крихти релігійної свідомості. Вони увібрали в себе вплив міфотворчості у її первинних проявах, а згодом самі стали інструментом розвитку міфологічного мислення.

Що ж до стосунків між релігіями та видовищами, то майже в усіх канонічних стародавніх текстах віруючому забороняється створювати чи споглядати зображення. Перші століття історичного утвердження всіх релігій та церков були часом знищення зображень та мистецьких творів дорелігійної цивілізації. Видовища ж викорінювалися найжорстокіше як найбільші прояви поганства. Розвинена церква, що стала владною структурою, поступово усвідомила соборне значення видовищної культури і вельми обережно засвоювала народні обряди та свята, наповнювала їх релігійним змістом та життям, повільно створювала культуру літургійного видовища. Тільки від X—XI століття нашої ери можна говорити про початок мистецької діяльності у лоні християнських церков. Щодо європейських видовищ — то під прямим впливом та керівництвом церкви розвинулися літургійна драма та середньовічна містерія (XIII—XVI століття нашої ери). Це через тисячоліття після розквіту античного театру! І без будь-якого його впливу!

Таким чином, історичний розвиток породив спочатку розвинену видовищну культуру, а вже потім — розвинену культуру труда,

релігії, церкви. Для розвитку перших видовищних актів не потрібні були будь-які зовнішні сили чи причини, окрім самодостатньої ігрової діяльності первісної людини.

Можливо, ми тут щось і перебільшуємо на користь режисури, але багато історичних свідчень дають підстави вважати, що *видовища є першим видом естетичної діяльності*. В ході розвитку видовищ та під їхнім впливом розвивалися напочатку інші види культури та мистецтва.

От на які досить складні матерії вивів нас аналіз вже перших видовищ та процесу їхнього формування як естетичної діяльності.

ОСНОВНІ ТЕЗИ РОЗДІЛУ

Тепер зафіксуємо основні тези цього розділу:

1. Першими видами видовищ стали мисливська гра та похоронний обряд.

2. Предметом видовищ є поведінка людини. Фіксація та передача з покоління у покоління соціально значущих форм поведінки.

3. Створення видовища психологічно забезпечено ігровим інстинктом, здатністю до наслідування та перевтілення.

4. Естетичне освоєння світу: пошук довершеності, краси, віртуозна майстерність виконавців — стихійна тенденція будь-якого видовища. Естетичне сприйняття відіграє "пускову" роль у сприйнятті змісту видовища.

5. Видовища проходять досить стрімкий шлях ускладнення та олюднення змісту, перетворюються в естетичну діяльність, формують постановочні канони та засоби умовної виразності. Ці процеси народжують режисуру як мистецтво вже на рівні перших видовищних форм.

6. Ігрова стихія, соборна та комунікативна функції — визначальні чинники "генетичного коду" всієї видовищної культури. Саме вони багато в чому визначають структуру кожного видовища і систему його умовних виразних засобів.

Подальше дослідження історії видовищної культури має утвердити нас у цих фундаментальних для режисури закономірностях.

Розділ 3

ЗАГАЛЬНА СХЕМА РОЗВИТКУ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

Доісторичні видовища:

- мисливська гра,
- похоронний обряд,
- мисливський і тотемний танок,
- бойові ігри,
- поминальні ігри.

Видовища первісних цивілізацій:

- ініціації,
- шаманство,
- первісні містерії.

Стародавні видовища:

- народні ігри,
- народні обряди,
- народні свята,
- концерти,
- народний театр,
- державні обряди, ритуали, церемонії та учти,
- воєнні ігри,
- тріумфи,
- державні свята,
- бенкети, оргії,
- релігійні обряди, ритуали, таїнства,
- богослужіння (літургія, меса).

Доба видовищних мистецтв:

- професіональний театр,
- середньовічна містерія,
- паради,
- цирк,
- кіно,
- спортивні видовища та спортивний театр,
- масові видовища,
- видовища без зображень,
- видовища без виконавців,
- театралізація та екранізація політичних подій,

- телебачення,
- відеокасети та відеодиски.

Кожен рядок цієї схеми, на нашу думку, є наступною сходинкою історичного процесу. Але обстоювати поданий у схемі порядок ми не можемо у категоричній формі. Виходимо з трьох мотивів:

перший — логіка виникнення нового видовища зі змісту та форм попередніх. Наприклад, шаманство не могло б виникнути принаймні без двох попередників — поминальних та тотемних ігор;

другий мотив — історичні умови, що сприяють формуванню нового видовища. Так, приміром, хоча існувала ще доісторична традиція бойових ігор, канон військових парадів міг сформуватися тільки після утворення реґулярних армій у XII—XVIII століттях;

третій мотив — групуємо окремі видовищні форми за ознаками схожості змісту, подібності структури, драматургії, виразних засобів. Візьмемо один рядок, що ним позначено "професіональний театр" — тут поєднано всі різновиди театру — від драматичного до балетного. Але цирк виділено в окремий вид, хоча формувався він в епоху театру, під його впливом, однак за структурою вистави і виразними засобами він, на нашу думку, є новим видовим утворенням.

Усі ці резони ми у дальшому огляді розгорнемо докладніше. Обґрунтуємо і поділ розвитку на три епохи. Але наукова сумлінність вимагає відрізнити гіпотезу від теорії. Це різні щаблі пізнання істини. Ми перебуваємо на рівні гіпотези, першої спроби систематизації, класифікації всіх видовищ. Щодо поданої схеми, то є підстави почуватися впевнено у передачі загального ходу історичного процесу (тут ми у злагоді з загальновизнаними фактами історичної науки). Але щодо істинності кожного щабля розвитку, то немає можливості спиратися на достатнє вивчення багатьох видовищних форм доісторичного та стародавнього походження — і саме в питаннях взаємозв'язку цих форм. Ця робота велася цілком у галузі етнографії, науки, яка ще не завершила опис та систематизацію окремих фактів і висуває гіпотетичні теорії. В усякому разі, етнографія не розглядала ще своїх матеріалів під кутом зору розвитку режисерського мистецтва. Книга А. Д. Авдєєва, на яку ми часто посилаємось, є однією з перших спроб, але ця спроба має суто театрознавчу орієнтацію. Що ж до видовищ новітньої історії, то можна впевненіше спиратися на досить багатий матеріал історичного аналізу.

Отже, ми у цьому розділі подаємо гіпотезу, розраховану на критику, доповнення, та, можливо, структурну перебудову під тиском

нових фактів і досліджень. Але ми вважаємо, що сучасний режисер не може обійти цієї проблематики, зрештою, він зробить важливий крок в опануванні своєю професією, якщо сконструює переконливу для себе схему розвитку видовищної культури.

Поданий нами перелік видовищ здатен вразити однією закономірністю. Жодне видовище, яке один раз сформувалося й утвердилося у своєму часі, потім не зникає, воно новонароджується, доживає до наших часів, набуває сучасного змісту, модерних виразних засобів. Ми вже посилались на кориду. Авторові довелося брати участь у зйомках цілком сучасних і водночас доісторичних монгольських шаманів, які виключали японський телевізор і розпочинали шаманський акт для тих самих глядачів.

Показово, що таке новонародження відбувається і тоді, коли явно перервано часову спадковість. Таким "провалом" у передачі видовищної спадковості були, наприклад, перші п'ять століть середньовіччя, коли християнська церква, прийшовши до влади, старанно винищила і стародавню, й античну видовищну культуру. Але у XIII–XVI століттях під патронажем тієї ж церкви народилася грандіозна середньовічна містерія, яка мала багато спільних рис із стародавніми містеріями, хоча будь-які спадкові впливи виключено. Далі знову у розвитку містерії — майже 400-літня пауза — і знову новонародження у формі масових видовищ XX століття, у багатосерійних історичних суперфільмах.

Думається, що у феномені вічного новонародження старих видовищних форм пряма спадковість — не основна причина. Кожне новонароджене видовище знаходить форму задоволення якоїсь об'єктивної потреби глядача, суспільства. Якщо ця потреба глибока, вічна, то й відповідна видовищна форма буде постійно новонароджуватися. Ще один приклад — Олімпійські ігри. Їхнє народження на початку XX століття зобов'язане не так колосальній енергії П'єра де Кубертена (вічна йому хвала!), як новонародженій потребі європейського співтовариства наочно відчувати свою спільність. Не випадково стрімкий зліт Олімпіад пов'язаний з післявоєнним (50–60-ті роки) прагненням людності і держав реалізувати у цій формі свої відчуття народження планетарної спільності людства.

Можна сміливо твердити, що, вивчаючи прадавні видовища, сучасна режисура знаходить "точки росту" модерної видовищної культури.

І все ж таки ми пишемо не історію видовищної культури, навіть не історію режисури, а *картину розвитку режисерського мистец-*

тва, перетворення його з традиційної та колективної діяльності у самостійну мистецьку професію, у персональну творчість. З цієї точки зору відпадає необхідність докладного розгляду великих за обсягом матеріалів етнографії, історії театру, історії масових видовищ, кіно й телебачення. Допитливий читач знайде ці матеріали у наших посиланнях на літературу. Наш аналіз має окреслити загальну картину розвитку (і не загубити її у калейдоскопі деталей, нехай і дуже виразних). Ми повинні на кожному щаблі розвитку віднайти те принципово нове, що кожен вид видовища вносить у розвиток режисерського мистецтва. Тільки в окремих випадках ми дозволятимемо собі деякі відступи від цієї стратегії: коли той чи інший вид видовища описується нами з точки зору режисури практично вперше.

Розділ 4

ДОІСТОРИЧНІ ВИДОВИЩА

Похоронний обряд і мисливська гра вже описані нами як перші форми видовищної культури (с. 14–19). Вже на тих сторінках йшлося і про прямі похідні від цих видовищ — мисливські й тотемні танці, а також про поминальні ігри. Ці видовища розвинулись у самостійні форми і заслуговують на детальнішу увагу, оскільки є прикладами інтенсивної естетизації і театралізації ще на етапі доісторичного розвитку.

МИСЛИВСЬКІ ТА ТОТЕМНІ ТАНЦІ

Ось "танок бізонів", який у 1832 році американський етнограф Кейтлін бачив у північноамериканських індійців манданів * (1, с. 52; 3, с. 92–94):

"Десять чи п'ятнадцять манданів танцюють одночасно. У кожного з них на голові морда бізона з рогами, шкура бізона звисає з плечей до землі, в руках лук чи спис. Розігруються епізоди полювання на бізона. Один наслідує рухи бізона, який пасеться, інші зображують мисливців, наближаються до нього, дотримуючись усіх прийомів обережності, раптово нападають і т. п. Шум барабанів та тріскачок, співи та крики лунають безперервно. Глядачі з масками та зброєю стоять напоготові, щоб змінити тих, хто стомився.

Коли хтось із танцюючих стомлювався, то нахилявся до землі, будь-хто стріляв у нього тупою стрілою, він падав на землю, неначе бізон. Всі підбігали до нього, витягали за ноги з кола і

ножами ніби здирали з нього шкуру, «білували». Робили все так само, як із справжнім бізоном. Місце «вбитого» танцюриста заступав хтось із глядачів".

Це типовий, можна сказати, "класичний" приклад мисливського танку. Тривав такий танок кілька годин, виконувався безпосередньо перед полюванням і, окрім видовищних функцій, сприяв фізичній та емоційній готовності до полювання, а також містив у собі й магічний зміст — викликати бізонів на двобій.

Та нас цікавлять суто видовищні "параметри". Маємо вже *відтворення дійсності в образній ігровій дії, застосування маски (поки що примітивної, ілюстративної), умовної танцювальної пластики, ритмізованого звуку.* Чітко змальована обставина, на яку хочемо звернути особливу увагу: *сформувалася перша схема організації видовищного простору — глядач оточує видовище.* Маємо два концентричних кола: у внутрішньому розміщується видовище — мисливський танок, у зовнішньому колі — глядачі. За такою просторовою схемою, як свідчать численні описи, організовувалися всі мисливські танці, а також тотемні видовища, які напряму походять від мисливського танцю і є розвитком його традицій.

Тотем — тварина, від якої рід веде своє походження. Як звірі перетворюються на людей? Дуже просто: деякі звірі знімають з себе шкуру, і тоді вони стають людьми. Так само і деякі люди, одягнувши на себе шкуру звіра, можуть перетворитися на тварину, що є їхнім тотемом — предком. Думаємо, що наївне доісторичне вірування значною мірою підтримувалося саме церемонією тотемного танку, в процесі якого наочно відбувалося перевтілення людини у тварину і повернення виконавця до людської подоби, коли він знімав маску та костюм.

Тотем — символ роду. Доісторичні роди називали себе вовками, ведмедями, совами, леопардами. Видатний англійський мандрівник Давид Лівінгстон спостеріг, наприклад, що африканські бечуани замість питати: "До якого племені ти належиш?", питають: "Який танок ти танцюєш?"* (4, с. 20).

На відміну од мисливського тотемний танок не є прямою підготовкою до полювання. Його функція вже чисто соціальна: згуртувати рід, виховати в ньому кращі якості тварини-тотему; спритність вовка, силу ведмедя, пильність сови, темперамент леопарда, зрештою — творити образ роду, його психологічний портрет. Тому сюжетом тотемного танку є вже не полювання, а "картина життя" тварини, міфи та леґенди, пов'язані з нею. Тварину олюднюють,

надають їй психологічних рис людини, загострюється спостережливість виконавців, і водночас маємо гранично глибоке перевтілення, оскільки виконавець переконаний, що він справді стає твариною-тотемом* (нагадуємо приклад з людьми-леопардами на с. 20). Отже, маємо у тотемних танцях новий рівень естетичного освоєння дійсності, новий рівень виконавської майстерності.

Переодягання у звіра, яке було характерним для мисливського танку, у тотемних танках цілком витісняється умовним маскуванням. Маски, схожі на тварин-тотемів, згодом стають дуже умовними, оскільки предмет зображення новий — людино-звір. Можна вважати, що *розвиток культури умовної маски та костюму* — вагомий внесок тотемних танців у розвиток режисерського мистецтва. Другий внесок — *сюжетний пантомімний танок, ритмізований музикою, що переповідає цілу низку подій з життя тотему.* Ця форма стане неодмінною частиною всіх видовищ, що розвинуться пізніше, аж до професійного театру.

Суттєво новим було становище глядача. Наприклад, плем'я північноамериканських ірокезів об'єднувало такі тотемні роди: вовка, ведмедя, черепахи, бобра, оленя, бекаса, чаплі, яструба. У межах племені ці групи виступали одна перед одною з тотемними "виставами". Маємо вже чіткий поділ на виконавців та глядачів, чого не було у мисливському танці. Видовище набирає відверто змагального характеру, і природно, що майстерність виконавців стає важливим критерієм оцінки. Згодом це призвело до виділення та вшанування окремих майстрів і *стало ґрунтом для утворення акторської професії.* Тотемні "вистави" на родових святах стали тією традицією, яка згодом у багатьох народів перетвориться на святкові, як ми тепер сказали б, "театральні фестивалі" на зразок театральних ігор (діонісій) в античній Греції.

Мисливські й тотемні танці збереглися до наших часів як дуже виразна частина видовищної культури народів Африки, Азії, американських індійців. З появою стародавніх прарелігійних систем виникає уявлення про священну тварину. Єгипет — кішка, бик; Індія — корова, мавпа, слон. Виникають розгорнуті в часі й просторі видовища, які, безумовно, походять від тотемної культури — зоомістерії, про які мова нижче. В сюжетах азіатських класичних театрів збереглося багато леґендарних звірів, зображення яких і в масках, і у пластиці має походження із тотемних танців. У Європі тотемна культура продовжилася не тільки у геральдиці, але й у деяких епізодах карнавалів, народних ігор. Згадаймо хоча б українські обрядові ігри із знаменитою Козою.

Матеріали про мисливські і тотемні ігри систематизовані А. Д. Авдеєвим* (1, с. 52—83).

ПОХОРОННИЙ ОБРЯД ТА ПОМИНАЛЬНІ ІГРИ Вже мовилось про те, що похоронний обряд — одна з найдавніших видовищних форм. Але особливого розвитку ця форма набуває у первіснообщинні часи, пов'язані з патріархатом, поширенням землеробства, вирощуванням тварин. Утворюються відносно великі поселення, усталені колективи, пов'язані спільною працею, а відтак і спільними нормами поведінки та співжиття. У виробленні та передачі з покоління у покоління цих норм чи не найпершу роль відіграють обряди та ритуали вшанування померлих та предків — адже вони і є для роду творцями і носіями життєвого досвіду і норм поведінки. У похоронних та поминальних обрядах виразними кульмінаціями були сцени, в яких померлі та предки "воскресали" і діяли, як живі.

У суданського племені джукун ще на початку XX-го століття збереглася яскрава театралізація поховальної церемонії * (3, с. 112; 6, с. 230 і далі; 7, с. 256 і далі):

Коли у джукун хтось помирав, увечері люди похилого віку йшли до найближчого лісу "зустрічати Аку" — предків. Кілька "предків" у високих плетених масках, костюмах з трави та полотна згодом приходять у поселення. На спеціальних музичних інструментах вони виконують "голоси предків": дуже гучну шумову музику. "Аку" беруть померлого і переносять його у спеціально побудовану хатину. Разом з трупом там залишають одного з "предків", який далі говорить за померлого. Корифей "предків" гукає:

— О, жаль! Країна того світу.

— Так! — відгукуються всі присутні.

— О, жаль! Країна предків.

— І-і! — голосять "предки" низькими голосами.— Мага, мага! Що сталося?

— Я був удома у Кіндо — у країні померлих,— відповідає Корифей.— Там я зустрів вашого посланця. Я запитав у нього, чи все гаразд, і він сказав — все добре. Але я сказав: ні, не все гаразд. І тоді той, кого ви послали, сказав новину: сьогодні помер (називає ім'я). І от ми прийшли перевірити, чи справді він помер.

Далі Корифей звертається до померлого:

— Чому я говорю з тобою, а ти не відповідаєш?

І тоді з хатини лунає:

— Я помер сьогодні. Я зустрівся зі старим батьком. Я побачився зі своєю старою матір'ю.

Далі Корифей розпитує про причину смерті, а "померлий" відповідає, що його забрала хвороба, або прикликав до себе його старший родич, або хтось убив його своїм чаклуванням. На завершення він вимагає для себе їжі.

Цікаво, що під час похоронної церемонії "предки" часто розігрували сцени, які наочно демонстрували зародження нового життя. Декілька замаскованих танцюристів повільними та обережними кроками, озираючись на всі боки, наближалися до танцювального майданчика. Раптом з-за кущів з'являлася жіноча маска татануа. Чоловічі маски зображують граничне збудження. Починається дуже комічна сцена. Мужчини відштовхують один одного, залицяються до "жінки" (її роль теж виконує чоловік). Вона обирає одного, інші зникають, а пара, що лишилася, з усіма подробицями зображує інтимне зближення двох закоханих * (1, с. 111—112; 8, с. 277).

"Людина почала свої перші кроки у мистецтві зображеннями не рослинного світу, не людини, а саме тварин"* (5, с. 422). Нове у розвинених похоронних та поминальних обрядах полягало саме у тому, що *головною особою цих доісторичних видовищ стає людина, її життєвий шлях, характер, її почуття.*

Поминальна сцена в індонезійського племені батаків записана місіонером Ван Ансельтом* (1, с. 115).

"Якщо сім'я втратила свого єдиного сина, а нові не народжуються, за околицею поселення хлопчикові, який за зростом схожий на померлого, прив'язують на обличчя дерев'яну маску і дерев'яні руки на його руки (...). Хлопчик входить у поселення. Мати бачить його (...). Кидається назустріч своєму "синові" зі словами найвищої любові та шанування, (...) покриває маску сльозами та поцілунками, радіє, що знову бачить свого сина. Раптом її охоплює почуття відчаю та самотності. Тепер вона лає свого сина як невдячного поганого хлопчика, який не любив своєї мами, а тому перерізав жили її серця. Він залишив її, як єдиний листок на одинокому дереві, що стоїть голе на вітрах та негодах, залишив на ганьбу та знущання. Інші члени сім'ї (...) нагадують матері, що вона має просити благословіння на народження дитини. Вона так і робить, після чого (...) вчиняють великий бенкет та святкування". Додамо до цього, що маска, яка зображує у батаків померлого, має назву "топенг". Згодом так стали називати будь-яку маску, а потім і театральну виставу індонезійського традиційного театру.

Померлих та предків запрошували і на сімейні поминки. У 30-ті роки нашого сторіччя у марійців та мордви розігрувалася така сцена доісторичного походження:

Син або родич покійного, а найчастіше його "заступник", що призначався ще при житті, ішов у день поминок на кладовище і там одягався в одежу, що залишилася після померлого. У такому вигляді він приходив до хати. Там родичі померлого, сусіди, знайомі зустрічали його словами: "А, ти вже прийшов на своє свято! Заходь та банкетуй з нами; взавтра, переночувавши, підеш". Його називали ім'ям покійного, удова називала його чоловіком, діти — батьком. Під час трапези "предок" тримався як глава сімейства, розповідав, як йому добре живеться на тому світі, як він зустрічається там з іншими односельцями, теж предками. "Ваш розводить бджіл, ваш — хворів, тепер видужує, ваш — пиячить". Присутні цікавляться, який на тому світі врожай, питають поради у господарських справах. Коли "предка" починали оплакувати, він просив не робити цього, а тільки частіше його поминати. Вранці "предок" ішов на кладовище, там переодягався і ставав звичайною людиною. А родичі померлого добре винагороджували його за вдало виконану роль * (1, с. 117—118; 9, 10, с. 296—297).

У стародавніх китайських похоронних церемоніях спеціальна людина — ши — зображала померлого. Покійників та предків під час похоронних процесій зображують у греків та у римлян.

На чолі римської процесії йшли музиканти, за ними — наймані плакальниці, далі — хор мімістів, які виконували уривки з класичних трагедій, а також танцювали у масках сатирів веселі танці. А перший актор (архімімус) представляв фігуру та манери покійного. За ним рухалася дуже виразна частина процесії — актори у воскових масках, що зображували обличчя предків. Вони були вбрані в одяг, що належав покійникові, та прикрашені його клейнодами. На похованні Сули предків представляли двісті сімдесят чоловік * (1, с. 116—117; 2, с. 622—623; 12, с. 78). Подібні сцени є також у поховальних церемоніях багатьох азіатських народів.

Наведені приклади — лише невелика частка публікацій етнографічних спостережень на всіх континентах.

Ми ще раз акцентуємо увагу на тому, що видовищне відтворення характеру та образу людини вперше утвердилося саме у похоронних обрядах та поминальних іграх і набуло в них досить виразного втілення. Звідси походить традиція глибокого перевтілення виконавця в образ іншої людини, абсолютна віра у це перевтілення і його переконливість для глядачів.

Можна впевнено твердити, що образи предків користувалися значним "попитом" у глядачів, мали великий успіх: інакше не можна

пояснити поширення “оживлення” предків на всі території, заселені первісною людиною. Легковажно було б шукати якісь культурні взаємовпливи між, скажімо, американськими індійцями, африканцями, аборигенами Австралії та народами Сибіру. Доісторична доба, про яку ми говоримо, не давала цим народам ніяких засобів спілкування. Але на всіх цих територіях виникли поховальні та поминальні “сцени”, вельми подібні за сюжетами, структурою та виразними засобами. Це здається якоюсь загадкою, дивом. А пояснення цієї загадки, на наш погляд, дуже просте: на різних територіях похоронні та поминальні обряди задовольняли одну й ту саму потребу — жагуче бажання побачити своїх предків, поспілкуватися з ними як з живими. Це бажання наявне й у кожної цивілізованої людини, але здійснюється воно в уяві. Ці уявні образи такі яскраві, що часто доходять до галюцинацій навіть у абсолютно здорових людей. Немає нічого дивного у тому, що первісна людина цей яскравий матеріал своїх уявлень втілювала у видовищні форми.

Дуже довгий час (аж до епохи пізнього Відродження) театр та інші видовища базуються на феномені акторського “оживлення” предків. Сучасники з’являються на сцені у прямому відтворенні тільки у нові часи. Традиційні канонічні вистави китайського, японського, індійського та індонезійського театрів цілком побудовані на міфах про предків. Трагедії грецького та римського античного театру, вистави середньовічної містерії, трагедії театру Відродження теж відтворюють міфи з життя предків і саме так сприймалися глядачами тих часів — як новонародження предків. Ці вистави не були видовищами тільки сумними та жахливими. Ми бачили, що традиція похоронних та поминальних обрядів несла в собі елементи щирого ліризму, наївного комізму, життєлюбства. Трагедії, з яких починався європейський театр, теж були не одноманітні за жанром, вони були святом життєствердження, хоча організовувалися і сприймалися ці вистави як священнодійство, чудо воскресіння предків. Ймовірно, ще з прадавніх видовищних традицій походить цей величний акторський девіз: “Священнодій, або забирайся геть!”.

Розділ 5

ВИДОВИЩА ПЕРВІСНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ

ІНІЦІАЦІЇ (здійснення таїнств, посвячення) — обряди, пов’язані з визнанням юнаків дорослими мужчинами. Сформувалися ініціації у добу відділення ремесла від землеробства, коли відбувався роз-

поділ праці між родами та племенами, прискорилося накопичення багатств у окремих сім'ях, зародилося рабовласництво, формувалася влада окремих сімей над більшістю роду. У цю добу в народів Північно-Західної Америки, Меланезії та особливо у народів Африки поширення набули *таємні спілки** (докладніше див. 1, с. 125—126).

Таємні спілки виробили цілу низку обрядів та церемоній, надали їм загрозливо-містичного характеру, привласнили собі право діяти від імені предків, бути власниками та розпорядниками знань, умінь, досвіду. Перша в історії владна структура діяла через механізм утаємничення, залякування, жорсткого терору, що потім на довгий час стане улюбленим методом всіх владних структур. Таємні спілки взяли на себе проведення похоронних та поминальних церемоній, а члени таємних спілок виконували на цих церемоніях ролі предків. Їх шанували та пригощали на поминках як предків. Згодом таємні спілки прибрали собі функції Фатуму. Нашу увагу діяльність таємних спілок привертає тому, що вона проходить переважно у формах театралізованої містифікації з переодяганнями та перевтіленнями.

Наприклад, серед племен Бельгійського Конго вироки виконував член таємної спілки Аніота, перевдягнений у леопарда, озброєний залізними кігтями та жезлом, на кінці якого було вирізьблено лапи леопарда. На обличчя він надягав химерну луб'яну маску. Аніота глибокої ночі пробирався у хатину і розривав своїми "кігтями" сонну артерію жертви. Після цього він залишав на землі відбиток лапи леопарда. Вранці родичі, хоча вони й знали, що страту вчинив Аніота, звинувачували в усьому леопарда, оскільки остерігались помсти таємної спілки* (1, с. 127).

Певний час на великих територіях Африки таємні спілки Егбо, Поро, Леопарди та інші фактично здійснювали міжплеменну владу. Члени спілки жили окремо, в лісах, з'являлися завжди несподівано, були одягнені в маски та химерні костюми, рухались ритмізовано під гучну шумову музику. Могли, наприклад, з'явитися на ярмарку і продиктувати ціни. Могли пограбувати поселення, яке вело несправедливу (на їхній, звичайно, розсуд) війну, половину добра забрати собі, а другу половину віддати племені, яке було об'єктом аґресії.

Природно, що ця таємна влада особливо турбувалася про вплив на молодь. Так було створено традицію ініціацій, яку ми описуємо в основному за А. Д. Авдєєвим* (1, с. 125—140).

Починалося з того, що юнаки "вмирали": їх викрадали замасковані "предки". Момент "викрадення" та місце, куди забирали юнаків, непосвячені не повинні були бачити під страхом смертної кари. Далі юнаки проходили жорсткі випробування і тортури: біль, голод, жах вони повинні були витримати так, щоб жодним зойком чи рухом не виказати своїх почуттів. Тоді їх допускали до подальшого навчання. У таємній спілці Поро хлопчиків навчали плести линви та канати, циновки, кошики, робити ложки, гребні, стільці, а також навчали ловити рибу, полювати на звірів. Щоденно юнаки тренувалися з бігу, стрибків, лазання по деревах. Нарешті вони вчилися будувати хатини, мости. Обов'язковим було навчання пісням, танцям, грі на ударних та шумових музичних інструментах.

Складні танці репетируються тут щодня іноді протягом чотирьох-шести місяців. Так, наприклад, танець членів таємної спілки з Північної Ліберії виконувався на двометрових ходулях. Це були великі кроки, високі стрибки на одній та двох ходулях, схрещення ходуль під час руху, швидке перегинання виконавця вперед та назад, так що голова опиняється поміж ніг. І все це під музику з виконанням співу* (1, с. 138; 13, с. 114; 14, с. 340). Ясно, що подібні акробатичні танці готувалися довго, під керівництвом досвідченого вчителя, який добре знав канон танцю (своєрідна "режисура" цього доісторичного театру). Ясно також, що виконавці цих номерів набували професіоналізму. А оскільки все готувалося так ретельно, то й виконували ці танці, мабуть, не один раз.

Таємні спілки влаштовували щороку як мінімум дві вистави. Перша вистава виконувалася членами таємної спілки перед тими юнаками, які проходили процес ініціації. Це відбувалося під кінець навчання і фактично завершувало процес утаємничення. Після страшної клятви юнаків знайомили з магічними масками, з міфами племені, фантастичними "предками", які й досі його очолюють. Сюжетом цієї таємної вистави була низка міфологічних подій щодо походження племені, родової магії, набутків родового досвіду, які посвячений повинен тримати у таємниці від непосвячених та членів інших родів (наприклад, місця та особливі засоби полювання, лікування, джерела води та колодязі тощо).

Вистава відбувалася на площадці, яка розчищалася та витоптувалася у лісовій глушині. Цю площадку мали оточувати лісові кущі, щоб можна було раптово з'являтися і так само раптово зникати. Іноді будували "дім масок" — хатину, де ховали маски і костюми. Глядачі оточували ігрову площадку півколом. Вистава починалася

при світлі місяця, вогнища та смолоскипів. Виконавці під ударну та шумову музику з'являлися у масках і костюмах, що вражали глядачів своєю містичною химерністю. Це були фантастичні істоти, поєднання людей та звірів, серед яких завжди вирізнявся всемогутній предок-покровитель, від нього залежала не тільки доля, а й саме життя його нащадків. У індійців Північної Америки групи вакаш у таємній спілці Хамаца дух-людоїд Бахбакуалануксіве з'являвся у такій личині: тіло танцюриста огортав вовняний плащ, костюм оздоблювався торохтілками з кісток морських птахів, на голові була величезна чорна маска, що зображала морду чудовиська з величезною розкритою пащею червоного кольору та широкими червоними ніздрями, білі витріщені очі та руде волосся доповнювали цей химерний образ* (1, с. 134).

Можна уявити, що такою ж химерно-містичною була і поведінка персонажів, мізансценування та ритміка видовища. Кажемо "можна уявити", оскільки відомостей про хід цих вистав збереглося вкрай мало: вони ж були таємні, таємницю не можна було розголошувати під страхом смертельного покарання. Те, що збереглося, дійшло до нас у вигляді деяких фраґментів, які використовувалися пізніше, коли подібні вистави почали грати члени таємних спілок для розваги глядачів за гроші. Звичайно, у ці варіанти не потрапляло те, що вважалося священною таємницею племені.

Чому у цих видовищах превалювали химерність, страшне, жахливе, чому предки мали вигляд, який повинен був залякувати юнаків? Ми погоджуємося з точкою зору З. Фрейда, що мораль та совість починаються зі страху дитини перед батьками, які можуть покарати за негідні вчинки. Первісні люди інтуїтивно відчували цю закономірність. Вони лякали молодих людей помстою предків, які продовжують після своєї смерті стежити за живими і судити їхні вчинки. Отже, предки обов'язково мають бути страшними, навіть жахливими.

Друга вистава відбувалася уже в селищі на святі завершення ініціацій. Всі роди племені чекають на "воскресіння" юнаків (згадаємо, що довгий час — від місяця до кількох років — вони були "померлими": позбавленими будь-якого спілкування з рідними та близькими). Юнаки з'являються у селищі, одягнені у святкові костюми, їх зустрічають піснями, музикою, частують п'янкими напоями, щедрими наїдками. На завершення свята, коли загальне збудження сягає вершини, юнаки представляють виставу, яку готували під час ініціації.

Вистава відбувається на ігровій площадці, довкола якої глядачі розташовуються півколом. Від таємної вистави у лісі вона відрізняється тим, що у ній демонструються міфологічні сюжети, які не є таємницею для непосвячених. Ми описували, як ретельно готували юнаки свій виступ. Сьогодні у них прем'єра. А глядачі — це їхні батьки та родичі. Можна уявити рівень ентузіазму та емоційності на сцені та у глядачів. Це вже дуже близьке до театру: майже професійний рівень виконавської майстерності; фіксована, добре відрепетирувана форма і, нарешті, суто театральна позиція глядача, який не бере участі у виставі, а тільки сприймає її — співпереживає, вигукує свої оцінки, підтримує "своїх" виконавців. Важливо, що у виставах, які відбувалися в ході ініціацій, остаточно сформувалася *друга просторова схема видовища — з одного боку площадка* (сцена) з певним оформленням; *з другого боку — місця для глядачів.* Нагадаємо першу просторову схему — глядачі розміщуються навколо ігрової площадки.

Єдине, чим ці вистави відрізнялися від справжнього театру, це містичний, ритуальний зміст видовища, яке, поза всіма зовнішніми прикметами театру, сприймалося і глядачами, і самими виконавцями як дія самих предків, що на момент вистави "переселялися" у юнаків. Фактично перевтілення виконавців сприймалося глядачами не як акт естетичний, а як містичний ("оживлення" предків).

Але цікаво, що значно пізніше, коли таємні спілки втратили свою владу та суспільну роль, їхні члени влаштовували подібні видовища вже для розваги і за гроші, гастролювали з такими виставами по родах та племенах, а, отже, стали першими в історії мандрівними професійними трупами. На багатьох територіях Африки такі вистави дожили принаймні до другої половини XX сторіччя. Від цих своєрідних копій ми й маємо певні відомості про доісторичний оригінал.

ШАМАНСТВО Це одне з найдавніших видовищ, яке збереглося до наших днів. Евенкійською мовою "шаман" — збуджена, ошаленіла, несамовита людина.

Широко побутує уявлення про шаманство як про нехитре і не зовсім чесне чаклунство, яке шамани виконують у стані істеричного нападу. Стверджують, що шамани — то елементарні трясуни, які уособлюють низький рівень цивілізації, темноту, безкультур'я. Такі уявлення про шаманів віками поширювали всі види церков та імперій, оскільки справжні шамани ніколи не визнавали будь-

якої релігії, стояли осторонь "міцної влади". Шаманів жорстоко переслідували, винищували, але їхнє мистецтво постійно відроджувалося, бо люди завжди шанували його.

Нас найбільше цікавить шаманський видовищний акт, але відразу зауважимо, що він є лише кульмінацією досить широкого спектру діяльностей шамана. Зміст і значення шаманської вистави можна зрозуміти тільки у контексті цілої шаманської місії.

Шаман є професіоналом, якого виділено родом задля збереження та передачі з покоління у покоління фундаментальних цінностей культури: досвіду збереження життя, захисту чистоти та здоров'я роду, утвердження родової моралі, збереження традицій народної творчості. Шамани, наприклад, пильно стежать за генетичною чистотою подружніх взаємин. Монгольські та тувімські (уйгурські) шамани мають списки всіх родів та міжродових подружніх зв'язків. Заборона шамана одружитися виконується незаперечно, ніякі арґументи типу "А якщо це любов?" навіть не виникають у молодих людей: здоров'я роду — найвища цінність шлюбу. Шамани володіють мистецтвом та рецептами народної медицини, зокрема екстрасенсорної. Вони успішно практикують різні способи гадання, передбачення.

І нарешті, шаман виділений родом як "фахівець" по зносинах з потойбічним світом, з космосом. Цю функцію він виконує засобами майстерного акторського перевтілення. Саме в ході шаманського видовищного акту відбувається контакт глядачів зі своїми предками, душі яких шаман викликає з космосу, надає цим душам голос, тіло, короткочасне, але яскраве людське життя.

Не кожен може стати шаманом. Це люди особливої, унікальної долі. Щось мучить людину ще замолоду, вона хворіє, переживає якусь катастрофу, стає на грань смерті і може врятуватися, тільки якщо матиме особливий талант — навчитися шаманствувати. Тоді відбувається чудесний порятунок її загубленого життя. Така доля кожного шамана. Але це чудодійне спасіння має особливий, сказати б, космічний трагізм.

За всесвітньо поширеними родовими переконаннями душа померлого знову відроджується в іншій живій субстанції: людині, тварині, рослині. Шаманова душа не відродиться ніколи, ні в кому, ні в чому. Вона приречена вічно блукати у космосі, вічно скніти у пустоті та самотності. І тільки живий шаман може викликати цю душу на кілька хвилин для зустрічі з її родом. На кілька хвилин — за довгі місяці!

Шамани абсолютно свідомо обирають собі цю трагічну місію, роками навчаються своєму мистецтву під керівництвом шамана-вчителя. Справжні шамани мають міцне здоров'я, світлий розум, витримують колосальні емоційні та фізичні навантаження. Хіба братиме на себе людина такий тягар заради тільки заробітку? До речі, серед шаманів немає багатіїв. Хіба елементарне трясунство користувалося б такою тисячолітньою любов'ю багатьох народів?

Розповідаючи про шаманство, автор спирається також і на власні враження. У квітні 1991 року моя учениця — режисер Бадамханд Ширчингійн — вперше в історії проводила відеозйомки монгольських шаманів. Монгольське телебачення запросило мене як художнього керівника відеофільму "Шамани Дархадської землі", і я брав участь у цій унікальній кіноекспедиції. Ми їздили вантажною машиною по гірському бездоріжжю Хувсугульського аймаку (району) на висоті 3600 метрів на північному краю Монголії. У цих буквально "ведмежих закутках" ще збереглося кілька справжніх шаманів, бо на інших територіях влада їх нещадно винищувала протягом 70-ти років як "квазіопіум для народу". І перше, що можу засвідчити,— у цих глухих місцевостях, де живуть напівкочові скотарі, шамани виявилися людьми глибокими, осяяними якоюсь особливою шляхетністю, мудрістю. Це були справжні діячі культури, професори народного мистецтва.

У багатьох народів шамани ставали леґендарними героями. От історія дархадського шамана Вухатого Менде, який жив 150 років тому. Це був монгольський Робін Гуд. Він за допомогою чар викрадав у багатіїв коней та іншу скотину, заганяв її у гори, а зимою роздавав її бідним. Власті спіймали його, дали йому "дев'ять щелеп" — дев'ять смертельних катувань, але він їх витримав і, більше того,— втік, продовжував і шаманство, і свою боротьбу. Коли Вухатий Менде помер, його рід урочисто поховав свого героя на горі Хос і назвав цю гору Батько Хоса. Над похованням спорудили традиційний дім для померлого шамана — курінь. У цьому курені ми знімали шаманський акт на честь Вухатого Менде. Отже Менде — не тільки леґенда, а й реальна історична особа, його дух часто викликають дархадські шамани, вважають Менде своїм предком і вчителем.

Дархадські шамани мають найдавнішу в Монголії традицію. Вони — так звані чорні шамани, які ніколи не визнавали ніякої релігії. На відміну од них жовті шамани пристосовувались до ламаїзму — і втратили свої традиції і свою справжню силу. А от чорні

шамани залишилися оригінальним природним надбанням до наших днів. Вони можуть творити не тільки добро, а й зло. Наприклад, можуть помститися, накликати на кривдника хворобу, або мор на його худобу. Але величезна сила та енергія чорних шаманів переважно спрямована на добро.

Ось історія сучасної шаманки Бальчір. Вона також із роду Вухатого Менде. Зараз їй 80 років, живе вона у місцевості Темеен хузуу (Шия верблюда) в горах, у десяти кілометрах від села Баянцурх (Багате серце) Хувсугульського району. Ці десять кілометрів ми долали на машині майже дві години — цілковите бездоріжжя, 20 разів форсували гірські річки та потоки. Бальчір була простою жінкою. Коли її синові минув рік, чоловіка Бальчір забрали в армію. Їй було тоді 26 років. Вона сильно захворіла, тікала з дому, втрачала розум. Батьки Бальчір звернулися до ворожбита і він сказав, що Бальчір або повинна навчитися шаманству, або вона скоро помре. Батьки знайшли їй шамана-вчителя, але Бальчір довго відмовлялася шаманствувати. Через рік вчитель навчив її грати на хульхурі (дримба), і через цей інструмент вона відчула шаманську стихію. Дуже швидко Бальчір стала відомою серед чорних дархадів. Вона зовсім одужала. Чоловік повернувся з армії, і хоча йому не дуже до вподоби шаманство (він захоплюється астрологією), "та що робити, коли вона хоче, і в неї талант, нехай чинить по-своєму". Вони нажили разом ще п'ятеро дітей. Бальчір, як і кожен шаман, має власний кодекс поведінки, моралі. За дві години до зустрічі з нею людина має кинути курити, не можна пити спиртного, заборонено лаятися. Треба одягнути чисту одежу, застібнути всі гудзики, зав'язати всі зав'язки на одежі, бути підкреслено чемним і привітним.

При знайомстві Бальчір виявилася щирою простою жінкою. Через суцільні зморшки весь час просвічується пустотлива і якась дитяча усмішка. Кожному з багатьох гостей Бальчір дарувала гроші, пряники, цукерки (до речі, це робили всі дархадські шамани), жартувала і відверто роздивлялася кожну нову людину. Нас попередили, що коли шаманові не сподобається хтось із гостей, він висловить це дуже відверто — і доведеться бідоласі терміново ретируватись на значну відстань.

Цілий день перед шаманством Бальчір перебувала в турботах. Готувала юрту до шаманства, прикрашала ялинковими гілками, які за її замовленням ми привезли з далекого лісу, вела бесіди з гостями, що приїхали на конях за десятки кілометрів. Шофер приїхав

молоковозом за 200 кілометрів, ночував тут, чекаючи на прийом у Бальчір. У нього хвора мати, лікарі нічого не можуть вдіяти. Бальчір опалила у вогні кістку кози і по лініях цієї кістки визначила і хворобу, і методи лікування. Через місяць, як ми потім дізналися, мама шофера почала одужувати. Родички шаманки готували частування для духів та гостей: м'ясо яка та кіз, пряжене молоко, баранячий жир, сир. Загальна метушня, як перед весіллям. Усі зверталися до шаманки "шановна Бальчір", хоча вона жодного разу не підкреслила своєї винятковості, поводилася просто і приязно. Та всі відчували, що внутрішньо шаманка зосереджена, готується...

Мені доводилося спостерігати, як поводяться вдень актори, яким увечері треба грати складну головну роль. Тут була повна схожість. Бальчір цілий день не їла, метушлива заклопотаність переривалася паузами, коли шаманка абсолютно відключалася від будь-якого спілкування. На заході сонця вона стала перед юртою з мискою молока в руках і дивилася на гори, на небо, а коли стало чітко видно Чумацький шлях, Бальчір окропила молоком всі сторони світу. Юрту заповнили гості, родичі, діти. У цю ніч Бальчір відкрито шаманствувала вперше за 40 років, упродовж яких шаманство було заборонено властями. Шаманознавець Пурев, який працював з нашою зйомочною групою, два дні переконував Бальчір, що зараз власті не забороняють шаманство, навпаки — направили зйомочну групу, аби показати її мистецтво всій Монголії. Справді, телефільм про дархадських шаманів став значною подією у культурному житті цієї країни.

Отже, коли настала ніч і зібралися люди, верх юрти (місце напроти дверей) було прикрашено талісманами, різноколірними стрічками, святково розкладеними наїдками. Горіли свічки та сальні каганці. Бальчір одягла шаманський халат, шапку, налаштувала барабан із шкіри лося. Лось — це її "кінь", на ньому вона скаче у світ духів. Далі вона притисла до зубів дримбу — і юрту заповнили тремтливі тихі звуки. І стало так тихо, наче увесь світ завмер, тільки зорі мерехтіли в отворі юрти...

Тургом (засушеною ногою оленя) Бальчір торкається барабана. Ритмічні удари стають дедалі енергійнішими, рухи шаманки — рвучкими, стаккатними. Починається скачка у світ духів. Відчайдушні вигуки нагадують голоси звірів та птахів, усе тіло шаманки тремтить, легко рухається по юрті у химерному танці. Де поділися 80 років?! Бальчір стала втіленням енергії, шаленого руху... Раптова зупинка. Барабан повернуто догори чашею. Під тремолюючі удари

Бальчір збирає у барабан духів, які стали з'являтися у юрті. Дух вселяється у шаманку через барабан. Ми бачимо, як змінюється вся її стать, як нею оволодіває новий ритм. І от зазвучало низьке контральто:

Я — мати,
Дух Чорного неба.
Мої діти жили недовго, але встигли багато.
Я дожидала сина — народився син.
Я шукала дочку — народилася дочка.
Я їх навчила шаманству...
Спекотного літнього дня
Власті повісили сина.
За голову...
На дереві...
Дочку арештували і вбили.
Я не знесла самотності і пішла до них
В країну духів на горі Агара.
Нас назвали
"Три духи гори Агара".

Звичайно, спілкування з духом не таке коротке, як ці вірші. Кожен дух не тільки розповість про себе, він щось побажає і присутнім. Дух шамана Вухатого Менде, який у цей вечір з'явився другим, наприклад, сказав таке:

У життя є межа,
Але не страшіться,
Ідіть власною дорогою.
Я — Вухатий Менде — допоможу вам.

А от монолог духу Річки Бальга — Зелене Небо:

Болить... Болить...
Боліло, коли я жила:
Були хворі часи...
Небо моє — Зелене:
Вічнозелений світ.
І біль — вічний.

Але поводження духів не тільки ліричне й філософське. Коли інша шаманка — Сурен — викликала того ж Вухатого Менде, він попросив закурити і похвалив люльку, попросив горілки і дуже дотепно похвалив горілку, яку варять його нащадки. А трохи згодом був зовсім інтимний епізод: з'явився дух жінки, з якою Менде кохався, але не одружився. Вона співала про своє кохання і... про те, який Менде лякливий, як він боявся, аби сусіди чогось не помітили, "аби собака не заскавчав у дворі". Менде просив жінку піти звідси, не кривдити його перед родом, але вона з'являлася ще кілька

разів зі своїми докорами, перериваючи його високу розмову з родом. І таке — про народного героя! Але нічого дивного: для художника важливо, аби герой був живою людиною.

Шаманство Сурен було відмінним від того, що робила Бальчір. Воно відбувалося не в юрті, а вдень на горі Батько Хоса. Люди зрозуміли нашу кінозйомку як акт державного визнання і шаманства, і їхнього народного героя. Стихійно народилося народне свято. На яках привезли з іншої гори дорогоцінну деревину, і тут-таки збудували без жодного цвяха новий курінь над могилою Менде. А Сурен своїм мистецтвом дала Менде тригодинну зустріч зі своїм родом. Потім — палали вогнища, їли, пили, говорили про минуле, про долю, про сутність людини. Коні та яки оточували галявину в гірському лісі. Я нарахував близько двохсот коней, а скільки людей прийшло пішки! Треба додати, що на стійбищі, де живе Сурен, з нею сусідить ще чоловік двадцять, якщо рахувати з дітьми. Найближча ж стоянка — кілометрів за десять.

Сурен має "імідж" майже протилежний тому, що ми бачили у Бальчір. Вона курить, п'є горілку, говорить хрипким чоловічим голосом, кульгає. Їй було на час зйомок 74 роки, але своїм поводженням вона нагадала мені гоголівського Ноздрьова. Тим більшим контрастом звучала та філософська лірика, яку вона імпровізувала під час акту шаманства.

Але повернемось у ніч, до юрти Бальчір. Чотири з половиною години тривав шаманський акт. Не вгавав барабан, контрастно змінювались ритми рухів, невпізнанно мінявся голос та вся манера поведінки шаманки. Приходили відомі всьому родові люди з драматичними долями, звірі та птахи. Біле небо, чорне небо, "Каміння-скелі". Кожну зміну ми відчували і бачили через майстерне перевтілення Бальчір, через повну її самовіддачу.

Геніальний театр одного актора!

Навіть із наведених текстів (а це непоетизований підрядковий переклад) можна відчути, що маєте справу із справжньою поезією. Найдивовижніше ж те, що всі шамани імпровізують увесь текст. Адже дух з'являється щоразу в новому стані і говорить про інше, ніж минулого разу. Шаман схоплює цю неповторність поведінки, оце знамените "сьогодні, зараз, тут", яке є законом творчості визначних акторів. Звертає на себе увагу сучасна публіцистична спрямованість усього змісту шаманського акту. Зустріч предків із сучасними людьми. І шаман не приховує того, що він абсолютно сучасна людина, і духи предків живуть сьогодні, стурбовані тим, що хвилює сучасних людей.

нових фактів і досліджень. Але ми вважаємо, що сучасний режисер не може обійти цієї проблематики, зрештою, він зробить важливий крок в опануванні своєю професією, якщо сконструює переконливу для себе схему розвитку видовищної культури.

Поданий нами перелік видовищ здатен вразити однією закономірністю. Жодне видовище, яке один раз сформувалося й утвердилося у своєму часі, потім не зникає, воно новонароджується, доживає до наших часів, набуває сучасного змісту, модерних виразних засобів. Ми вже посилались на кориду. Авторові довелося брати участь у зйомках цілком сучасних і водночас доісторичних монгольських шаманів, які виключали японський телевізор і розпочинали шаманський акт для тих самих глядачів.

Показово, що таке новонародження відбувається і тоді, коли явно перервано часову спадковість. Таким "провалом" у передачі видовищної спадковості були, наприклад, перші п'ять століть середньовіччя, коли християнська церква, прийшовши до влади, старанно винищила і стародавню, й античну видовищну культуру. Але у XIII–XVI століттях під патронажем тієї ж церкви народилася грандіозна середньовічна містерія, яка мала багато спільних рис із стародавніми містеріями, хоча будь-які спадкові впливи виключено. Далі знову у розвитку містерії — майже 400-літня пауза — і знову новонародження у формі масових видовищ XX століття, у багатосерійних історичних суперфільмах.

Думається, що у феномені вічного новонародження старих видовищних форм пряма спадковість — не основна причина. Кожне новонароджене видовище знаходить форму задоволення якоїсь об'єктивної потреби глядача, суспільства. Якщо ця потреба глибока, вічна, то й відповідна видовищна форма буде постійно новонароджуватися. Ще один приклад — Олімпійські ігри. Їхнє народження на початку XX століття зобов'язане не так колосальній енергії П'єра де Кубертена (вічна йому хвала!), як новонародженій потребі європейського співтовариства наочно відчувати свою спільність. Не випадково стрімкий зліт Олімпіад пов'язаний з післявоєнним (50–60-ті роки) прагненням людності і держав реалізувати у цій формі свої відчуття народження планетарної спільності людства.

Можна сміливо твердити, що, вивчаючи прадавні видовища, сучасна режисура знаходить "точки росту" модерної видовищної культури.

І все ж таки ми пишемо не історію видовищної культури, навіть не історію режисури, а *картину розвитку режисерського мистец-*

Під час камлання шаман передавав характерні риси духів мімікою, жестом з високою майстерністю трансформатора. Якщо відбувалася "подорож" у потойбічний світ, він розігрував всі свої пригоди з таємничими істотами. Ця шаманська містерія перетворювалась у справжню драматичну виставу з великою кількістю дійових осіб, які не тільки діяли, а й розмовляли різними голосами. Єдиним виконавцем був шаман. Велике обдарування до перевтілення треба було мати, щоб протягом сеансу неодноразово змінювати не тільки маску, а й весь свій зовнішній та внутрішній образ.

Алтайський шаман перебирав на себе роль коня. Він наслідував його хропіння, скакав, брикався, зображуючи спійманого коня; він говорив за свого помічника, змінював голос і вів з ним бесіду так, що це справляло повне враження діалогу; зображав політ гусей і копіював гусячий гелгіт; зображав зозулю і полювання на неї свого помічника; грав роль могутнього духа Яючи і розмовляв з ним на два голоси; розігрував сцену ловів зайця... В іншому камланні, яке мало на меті очищення юрти після померлого, він говорив за багатьох померлих родичів, пригощав їх горілкою і зображав їх п'яними. Таке описання маємо у статті з дивною назвою "Примітивні форми драматичного мистецтва"* (16, с. 36—41). Такий "примітив" зробив би честь будь-якому сучасному акторові.

Чукотські шамани досконало володіли черевомовленням. Наводимо ще одне свідчення В. Г. Богораза, який неодноразово бував на камланнях чукчів:

"У присутніх виникає повна ілюзія, що окремі голоси приходять з різних боків з-за юрти... У трюках такого роду шамани імітують крики звірів та птиць і навіть завивання бурі. Одного разу я чув голос, який було названо луною. Він стишено повторював усі звуки і слова, які ми виголошували, навіть англійські та російські речення. Іноземні слова вимовлялися не зовсім точно, але дух мав тонкий слух і швидко вловлював звуки незнайомої мови. Я чув духів стрибунця, гедзя, комара... За моєю пропозицією шаман Корауге примусив своїх духів кричати, говорити і шепотіти прямо мені у вухо. Ілюзія була така повна, що я мимоволі підіймав руку до вуха, аби спіймати духів. Далі він примусив духа піти у землю, так що голос його лунав у мене з-під ніг... Весь час, поки говорили окремі голоси, шаман бив у бубон, щоб показати, що всі його сили та увага віддані іншій справі" * (15, с. 121).

У племені тлинкитів (Північно-Західна Америка) акт починався із досить небезпечної гри:

“Довкола вогнища стояли сотні оголених чоловіків з мідними кинджалами у правиці... Після перших ударів бубона і початку монотонного співу із-за завіси... вискочила шаманка. Вона була у строкатому одязі, волосся її звивалося від рухів. Вона стала шалено кружляти довкола вогню. Співаки намагалися зачепити її кинджалами, але вона звивалася, підскакувала й уникала ударів ножами... Співаки, зрештою, спіймали її за допомогою петлі, зв’язали, накрили рядном і винесли за завісу” * (17, с. 85).

Деякі шамани вдаються до різних фокусів та акробатичних трюків і виконують їх майстерно, на рівні сучасних професіоналів. Ескімоска Упунге “взяла великий круглий камінь завбільшки з кулак, поклала його на бубон, дмухала на нього з усіх боків, щось белькотала і хрипіла... Вона почала обома руками стискати камінь — з її рук падали додолу малесенькі камінці... А великий камінь залишався неушкодженим. За кілька хвилин я несподівано для неї попросив повторити цей трюк, я думав, що вона розгубиться. Але Упунге відразу ж взяла інший камінь і без будь-якого напруження витиснула з нього потік маленьких камінців, ще більше, аніж при першій спробі” * (15, с. 127). Багато маємо свідчень про те, як шамани видихають вогонь, простромлюють себе ножами та списами, звільняються від найміцніших пут. Більшість шаманів — люди обдаровані, мають здатність до навіювання і вдаються до гіпнотичних впливів на публіку.

І все ж ми не можемо погодитися з багатьма етнографами, що у шаманських сеансах “чудесно поєднані екстаз та дуже холоднокровне обдурювання” * (15, с. 126). Виходить, що сучасні циркові чародії просто дурять нас? Ми не вважаємо, що казки є неправдою, оманою. Чому ж шаманські видовищні казки та леґенди слід оцінювати як оману? Невже наші предки були настільки примітивніші за нас, що не могли відрізнити справжнього мистецтва від фальшивого чаклунства?

Звичайно, і серед шаманів трапляються не дуже обдаровані заробітчани, хворі люди, не здатні до здійснення справжньої шаманської місії. Вони перетворюють шаманський акт на розважальне блюзнірство. Але ж і серед акторів трапляються нездари, цілі театри заробітчанствують, замість священнодіяти. Та хіба це підстави вважати, що театр не є мистецтвом?

Мистецтво шаманства часто передається від родичів до родичів. Монголка Сурен, про яку йшлося вище, шаманка в одинадцятому поколінні. Її безпосередньою вчителькою була її свекруха Дашдаваа. Дивна історія цієї шаманки, історія, свідком якої була Сурен.

Дашдаваа була "шаманкою, що літала", тобто дуже сильною шаманкою. Чоловік її (свекор Сурен) був звичайним собі дядьком, допомагав шаманці при камланні. Він не знав, що вона може літати.

І от одного разу вона попередила чоловіка: "Сьогодні під час шаманства я буду вилітати крізь тон (верхній отвір — вікно юрти), але ти мусиш мене спіймати за ноги, коли я вилечу до пояса. Тоді поверни мене в юрту".

Вночі під час камлання Дашдаваа справді почала повільно підійматися у тон.

Піднялася до пояса...

Але чоловік вирішив зачекати, що буде далі: він не зовсім вірив.

Вона піднялася по коліна...

І раптом — зовсім щезла.

Тільки одежа її впала через тон у юрту...

А була зима...

Люди кинулись шукати, та ніде не знайшли Дашдаваа. Але чоловік пішов у тайгу, у гори. Довго шукав.

Не знайшов.

Повертався додому. Стомився, сів під деревом варити чай.

Раптом чує жіночий сміх...

На вершині сосни сидить його жінка.

Гола й змерзла.

Він ласкаво став її кликати, вибачатися.

Сміється...

Тоді він відкинув полу халату: "Давай сюди, ти ж змерзла".

Вона, раз, — і до нього під халат.

Чоловік привіз Дашдаваа додому. І дуже слухався її, дуже любив. Так вони прожили багато літ.

Та от, коли Дашдаваа минуло сорок п'ять років, вона сказала чоловікові: "Мені вже час. Я йду від тебе до сосни. Це мій духовний чоловік, мій талісман".

Після цього — померла.

Чоловік згодом одружився вдруге.

Отака леґенда... Але...

Сосна ця існує. Ми її знімали. Вона стоїть у далекій гірській улоговині і дуже відрізняється од навколишніх сосен: до половини — сосна, а далі — якась інша порода, невідома у цих краях. З покрученими гілками, з довгими жовтими голками. Дерево було щедро прикрашене різноколірними стрічками, хустками. Під деревом лежали подарунки: пряники, цигарки, цукерки, горілка... Вірять люди, що тут живе Дашдаваа.

Уйгурський шаман Гомбху попередив нас перед зйомкою, що, можливо, він буде літати.

Не літав. Вперше знімався і це відволікало від камлання.

Але я весь час чекаю, що моя монгольська учениця подарує мені і вам кадри з літаючими шаманами.

Шамани своїм мистецтвом задовольняють те очікування чуда, яке властиве кожному.

Але шаманський акт не зосереджується тільки на страстях, болях і трагедіях. Вище вже наводились досить комічні епізоди з шаманства Сурен. У якутів серед численних духів одним з найпопулярніших був Калямя — дух сластолюбства. "Коли шаман перевтілюється в образ Калямя, якути не можуть втриматися від сміху, жартують з ним і розпитують, звідки він приїхав, а шаман у подобі цього демона відповідає, що приїхав здалеку, з відстані однієї кривої сосни, переночував у дорозі дев'ять днів. «Чи немає тут добрячих дівок?»,— запитує демон і почувши: «Так!» — чепуриться, блазнює, що дуже забавляє якутів" * (18, с. 62).

Шаманство стало якісно новим явищем в історії видовищ. Шамани — перші професіональні актори, які здатні були створювати багатогодинні видовищні акти, цілком тримаючи їх на власній майстерності, абсолютній емоційній самовіддачі. Вони першими довели, що один актор, якщо він майстер, якщо його перевтілення і переживання справді глибокі,— такий актор здатний утворювати напружену драматичну атмосферу, вражати публіку.

Шаманство, на наш погляд, недооцінено істориками театру як одне з фундаментальних джерел акторського мистецтва, античного театру зокрема: адже грецький античний театр є прямим продовженням родової видовищної культури. Східні театральні системи усвідомлюють свій зв'язок із шаманськими актами, можливо, тому, що на сході шаманство збереглося і дотепер.

Історія шаманства в Європі трагічна. Середньовічна церква, як відомо, була абсолютно нетерпима до будь-яких інших релігій, вірувань, ідеологій. Найжорстокішою вона була до найменших проявів "поганської" родової культури і традицій. Широко відомі "полювання на відьом", які енергійно проводилися на всіх територіях, де мали силу християнські церковники. За цих умов шаманів нещадно винищили. Живий ланцюг традиції було перервано, а новонародження шаманства не відбулося, оскільки зникли умови родового побутування.

Та шаманська стихія визнається сучасними акторами як неодмінна ознака справжньої майстерності, як уміння входити у стан

тієї особливої збудженості, яка, наче блискавка, вражає глядачів, підкоряє їх акторові, і є, по суті, продовженням традиції шаманського камлання.

ПЕРВІСНІ МІСТЕРІЇ Фактично ці видовища сформувалися у перехідну добу від родового устрою до перших класових суспільств. Ми маємо описання цих видовищ у їхньому розвиненому і пізнішому вигляді, в тому числі й у формах сучасних азіатських театральних систем. І тільки уважне спостереження за окремими доісторичними елементами цих видовищ (маски, зооморфізм тощо) дає підстави для гіпотетичного уявлення про те, якими були первісні варіанти містерій, з чого і як вони сформувалися.

Розклад і кінець родового побутування пов'язаний з об'єднанням великої кількості родів та племен у процесі історично першого державотворення. А, отже, відбувалося і поєднання (часом — дуже химерне) родових леґенд і міфологій. Утворюються первісні міфологічні системи, вірування, культи — прарелігії. На зміну шаманам приходять нові духовні провідники — жерці. Вони організовують перші монастирі, будують храми.

Але слід утриматися від прямих асоціацій між цими віруваннями, культами і релігіями, між цими церковними системами і первісним "місіонерством". Первісні божества продовжують уособлювати природні стихії, первісні міфологічні герої — різні види людської діяльності: землеробство, скотарство, ремесла, військову справу. Монастирі та храми, ще не об'єднані у церковну систему, не мають усталеного зв'язку з територіальною владою родоплеменних князівств.

Релігії спочатку забороняли будь-які зображення як прояви гріховного поганства. І саме нерелігійна природа міфологічних культів спонукала їх до широкого використання видовищних форм доцивілізованої доби: тотемних обрядів, поминальних ігор, ініціацій. У монастирях Монголії, Тібету, Індії, Індонезії, Китаю монахи ставлять та розігрують багатогодинні вистави, де дійовими особами є різні тваринoподібні духи. Ці вистави мали такий успіх (зокрема і матеріальний), що згодом їх починають грати за межами монастирів. Це, сказати б сучасною мовою, багатоепізодні пригодницькі казки, у яких злі духи чужих родів протидіють добрим духам (нашого роду) і, звичайно ж, терплять ганебну поразку. У цих постановках широко використовується надбання тотемної видовищної культури. Основні виразні засоби — гіпертрофовані тваринoподібні маски (або краще — людиноподібні звірі), пантоміма, танці у гостро-

ритмізованому музичному супроводі. Ми не будемо докладно зупинятися на цих "виставах", оскільки принципових відкриттів у розвитку режисерського мистецтва тут ще не відбулося. Докладніше про тібетський "Цам", індонезійський та яванський баронг, "ведмежі свята" й інше можна прочитати у А. Д. Авдєєва * (1, с. 170–187). І хоча А. Д. Авдєєв іменує ці видовища зоомістеріями, на нашу думку, слід було б назвати їх зоодрамами, оскільки з містеріями у них спільне тільки одне — наскрізна фабула. Все інше — просте поєднання тотемних танців та поминальних ігор. Містерія відрізняється од звичайної побудови тим, що претендує на створення образу всесвіту, а не тільки якогось сюжету.

Новим кроком була поява у міфології так званого "культурного героя".

Розвиток первісної общини вирізнив із загалу фахівців-ремісників, а також вождів племен із спадковою передачею влади. У центр уваги суспільства потрапила видатна особистість. Зростає кількість леґенд, сказань про людину, що має виняткову силу, спритність, хитрість, багатий досвід пригод та переживань. Формується образ предка-покровителя, який і після смерті допомагає своїм нащадкам, якому люди мають завдячувати рівнем свого розвитку та життя. Цьому героєві приписується винайдення якоїсь галузі людської діяльності (наприклад — ковальства), або й усього спектру матеріальної та духовної діяльності людини. Тому — "культурний герой".

Такі Великий мисливець Канде Ванія (Цейлон), Перший коваль — у багатьох народів Африки, Гайавата — в індійців Північної Америки, Крішна — в індусів, Осіріс — у єгиптян, нарешті, Прометей, Геракл, Діоніс — у стародавніх греків.

Ці міфологічні герої мають абсолютно земну людську біографію приблизно однакової структури: незвичайне народження, чудесне дитинство (феноменальні здатності й таланти), переслідування ворожими силами, перемоги над кількома надзвичайно могутніми супротивниками (переважно за рахунок спритності та хитрощів), доброчинні акти і трудові подвиги, раптова незвичайна смерть і воскресіння. Одне слово, драматична, трагічна біографія, для якої згодом християнська церква виробить спеціальний літературний жанр — страсті.

Містерія — видовище втілення таких біографій боголюдей.

"Містерії стародавні — від грецького містеріон — таємниця, таїнство... В античні часи таємні культи деяких божеств. У містеріях брали участь тільки посвячені, так звані місти. Містерії складалися з ряду послідовних драматизованих дій, які ілюстрували міфи,

пов'язані з божествами — об'єктами культу. Ці дії супроводжувалися певним ритуалом і, як правило, процесіями, заклинаннями, оргіями і таке ін. Виникли містерії на ґрунті культів стародавніх божеств, які уособлювали природу, що вмирає та оживає. Перші містерії походять із давньосхідних обрядів (культи Осіріса та Ісіди в Єгипті, Таммуза у Вавілонії). У стародавній Греції містерії відомі із VII століття до нашої ери... Елевсинські містерії на честь богині родючості Деметри та її дочки Персефони Кори" * (20, с. 332). Так визначає енциклопедія.

Ми пам'ятаємо, що доісторичні таємні спілки народили цей жанр — таїнство — посвячення людини у таємниці походження роду і племені, у родову магію та здобутки родового досвіду. У ході цих таємних посвячень розігрувалися окремі епізоди міфологічної історії роду. Як бачимо, стародавні містерії жерців — пряме продовження цих доісторичних форм. Нове ж полягало в тому, що розігрується біографія людини, героя, а не духа чи аністичного ідола. Причому розігруються не окремі епізоди, а все життя (як скажуть пізніше — "житіє"), простежується логічна і психологічна послідовність життєвих подій.

Найбільше відомостей маємо про єгипетські містерії, які відбувалися у шістнадцяти містах в епоху Середнього Царства (близько 2050—1700 до н. е.) і мають, вочевидь, пряме походження від видовищ поминання, ініціацій, тотемних обрядів. Але сюжет новий: життя, страшна смерть та воскресіння Осіріса.

Осіріс навчив людей землеробству, добуванню та обробці заліза (типовий "культурний герой"). Його заздрісний брат Сет оманою запакував Осіріса у ящик і втопив у Нілі. Сестра і дружина Осіріса — Ісіда знайшла цей ящик на березі і повернула його в Єгипет. Тоді Сет розрізав тіло брата на чотирнадцять шматків, розкидав ці шматки по Єгипту. Ісіда віднайшла усі частини тіла Осіріса, склала їх, а потім за допомогою свого сина Гора та сестри Нефтіди справила магічні обряди і вдихнула у тіло Осіріса душу, повернула йому життя, вічне життя — Осіріс вознісся на небо, став богом.

Я переповідаю цю відому леґенду, щоб акцентувати низку епізодів, кожен з яких можна перетворити у видовищний акт.

Уявіть собі, скажімо, що вас, яко неофіта, привели до підземної печери, де горять смолоскипи, які тримають у руках жерці, що сидять на сліпучо-білому піску. Далі у коло вносять руки, ноги, голову Осіріса — всі 14 частин тіла, складають з них оголену постать. Потім її накривають тонким білим полотном (біле — колір смерті

у єгиптян). Троє жерців у масках Ісіди, Гора та Нефтіди оплакують тіло, рухаючись у магічній пантомімі. Інші жерці роблять на руках ритуальні надрізи, кроплять біле полотно своєю кров'ю, пускають кров і вам — неофітові. Потім з-під землі клубочиться чорний дим, полотно поступово стає чорним (колір життя у єгиптян). Раптом тіло під полотном заворушилося... Чорне покривало розсипалося на попіл... На мить ви бачите тіло Осіріса у шатах божества, бо жерці миттєво загасили факели в піску... Але спалахнув вогонь у долонях Осіріса, він став на повний зріст, повільно піднявся сходами до стелі печери, зник у її отворі, якого раніше не було видно... Тільки стовп світла падає з отвору на пісок печери, а там стоїть чаша, в яку стікає кров жерців. Ви випиваєте цю чашу.

Все це видовище тримається не на омані та постановочних фокусах, а передусім на магічно-щирій вірі всіх учасників утаємничення в те, що діється. Той, хто став Осірісом, був покладений під полотно у гіпнотичному стані. Він абсолютно впевнений, що помер і знову ожив, прибравши подобу Осіріса. Вірять у це і жерці. Повірите й ви, і будете вражені побаченим та пережитим, прилучені до таємниці оживлення та вознесіння боголюдини.

Чи так воно відбувалося, чи якось інакше, ми можемо тільки фантазувати. Відомості про видовищну конкретику жрецьких містерій дуже обмежені: розголошення того, що відбувалося тільки для вузького кола посвячених, нещадно каралося на смерть. Одначе фантазували ми небезпідставно, оскільки відомо, що постановники жрецьких містерій різними засобами створювали атмосферу тривоги, жаху, містичного дива, широко користувалися натуралістичними епізодами, з максимальною достовірністю відтворювали муки героїв, вдавалися до тортур над новопосвяченими, переконливо демонстрували чудесні перетворення. Збереглися череп'яні маски виконавців містерії про Осіріса. Це голови людинозвірів. І вражає у цих масках близька до натуралізму проробка деталей обличчя: очей, рота, ніздрів, вух.

У храмах Шумера та Вавілонії під час свята "Загмук" розігрувалися пристрасті Бела-Мардука. Центральною сценою було звільнення божества його дружиною з підземного ув'язнення у пеклі (20, с. 136–137). У стародавньому Ірані ставили містерії про життя божества Мітра, в яких виконавці широко користувалися різними масками. "Жителі Кріта двічі на рік святкували на честь Діониса свято, під час якого вони з усіма деталями зображали страсті Діоніса. У драматичній формі його прихильники демонстрували

всі його пригоди, як він страждав у останні хвилини" * (11, с. 104).

І, нарешті, знамениті, загадкові Елевсинські містерії, які давньогрецькі жерці вчиняли у містечку Елевсин (поблизу Афін). Про них згадується в усіх книгах про театр, але маємо лише одне більш-менш докладне дослідження, датоване 1884 роком — книга Н. І. Новосадського "Елевсинські містерії" * (20). На цій роботі ми й ґрунтуємо свою розповідь про видовища, які відіграли свою визначну роль у формуванні класичного античного театру.

Персефону, дочку богині Деметри, викрав бог підземного царства Гадес (Плутон) і одружився з нею. Деметра дізналася від Геліоса, що згоду на викрадення дав сам Зевс — чоловік Деметри. Розгнівана Деметра покинула Зевса і Олімп, блукала землею, як проста безпритульна смертна. Нарешті в Елевсині їй дали притулок. Вдячна Деметра навчила елевсинців землеробству та відправі містерії на її честь. Зауважте — першим міфологічним режисером була жінка. Згодом Деметра доручила синові елевсинського царя — юному Трептолему навчити всіх людей землеробству. І от, коли люди почали вирощувати багато рослин, Деметра наслала хворобу на всі ці дари землі. Завмерло життя, почався голод, звідусіль було чутно стогін і плач. Зевс, щоб запобігти загибелі смертних, наказав Персефоні три чверті року жити зі своєю матір'ю на землі, а тільки взимку — з чоловіком у підземному царстві. Пробудилася природа, все живе славило богиню Деметру та її дочку Персефону.

Еливсинські священнодійства відбувалися навесні, коли, за міфом, Персефона поверталася з підземного царства — Аїду. Ці постановки здійснювали жерці, посвячені у таїнство,— місти. Це були переважно чоловіки. Посвячених жінок було небагато, але без них культові дійства не могли відбуватися, оскільки мали багато еротичних епізодів. Неофіти долали низку важких випробувань. Усе діялося вночі. Ритуальна процесія переходила у різні приміщення підземного храму. Таємнича пітьма час від часу змінювалася сліпучим світлом, у якому з'являлися постаті різних чудовиськ. Гримів грім, спалахувала блискавка, лунали страхітливі голоси та різні звуки. Платон у творі "Про закони" згадує, що під час елевсинських посвячень зображалися пекельні муки грішників.

Містерії тривали кілька ночей. Першої ночі розігрувалися сцени одруження Деметри із Зевсом і народження їхнього сина Іакха, наступної — викрадення Персефони, потім — блукання Деметри в пошуках дочки, її життя в елевсинського царя Келія, який надав їй

притулок. Ці події в містах відтворювали у пантомімах і танцях. Ще одну ніч було присвячено поверненню Персефони, примиренню Деметри з богами, запровадженню нею містерії. Закінчувалося все *агоном* — змаганням виконавців пісень і танців на честь Деметри — богині родючості. Головний жрець — ієрофант — брав на себе роль Зевса, жерці нижчих ступенів грали Сонце, Місяць, вісника богів та інші ролі.

З описання жрецьких містерій може скластися враження, що то вже був справжній театр. Це не так. Видовищні акти були тільки частиною таємних культів, скоріше ритуалами, аніж виставами. У більшості акцій відбувалися не образні, не постановочні, а цілком реальні тортури і випробування для неофітів, влаштовувалися шалені еротичні оргії, самокатування, страхітливі принесення в жертву (людей також). Отже, мета і зміст цих містерій полягали не в естетичній насолоді, а в містичному фанатизмі співучасті у таємничих і страхітливих злочинних діях, у демонстрації жерцями вседозволеності.

Жерці, очевидно, володіли магією "психічного кодування", і логіці такої невідпорної дії на психіку були підкорені всі "виразні засоби" цих видовищ.

У молоді є певний природний потяг до таких небезпечних утаємничень. Інакше як можна пояснити, що жрецькі містерії, розраховані саме на вербування молодих людей у культові організації, підпільно існували навіть у досить цивілізовані часи. Так, у Римській республіці та імперії жорстоко карали за участь у містеріях весталок — вшануванні духів заплідення, любові та народження. Це були жіночі таємні зібрання, де приносили в жертву юнаків та дівчат, влаштовували мазохістські оргії.

Та навіщо далеко ходити, коли всі засоби масової інформації України у жовтні 1993 року попереджали про злочинні дії так званого "Білого братства" на чолі із самопроголошеною месією Марією Деві Христос. "Біле братство" забирало підлітків від сімей, гуртувало та "виховувало" їх під час таємних багатогодинних зібрань (дуже схожих на доісторичні зібрання "таємних спілок"), провокувало їх на масове самогубство. Десятки підлітків та юнаків міліція на прохання батьків розшукала та допровадила до лікарень. Вони були геть виснажені "сухим" голодуванням, а головне — перебували у стані глибокого психічного кодування, нагадували безвольних істот (зомбі), не називали своїх прізвищ, а про свій вік відповідали: "такий, як у Христа". Лікарі довго неспроможні були вивести молодь із цього трансу.

Отже, стародавні жрецькі містерії були ближчі до шабашу, аніж до вистави.

Ми не наводили б тут усіх цих страхітливих даних, якби з підпільних храмових дійств не виникли згодом видовища зовсім іншого гатунку. Жерці, намагаючись поширити свій вплив на звичайних людей, згодом (саме в епоху становлення перших держав), ґрунтуючись на видовищних епізодах таємних містерій, почали створювати видовища для широкого загалу. Успіх був надзвичайний. І саме цей успіх спричинив якісно новий розвиток жрецьких постановок, перетворив їх на справжні масові первісні містерії — перший в історії людства вид видовищного мистецтва.

«Міф про Осіріса» розігрувався у вигляді драми у місті Абідосі. Ці містерії, що відтворювали страсті Осіріса, долю Ісіди та Гора, мали значення загальнонародного торжества" * (23, с. 225). Ще Геродотові довелося самому бачити у місті Саїсі нічні видовища, де зображалися страждання Осіріса * (подаємо за 1, с. 203). Оскільки Геродот (непосвячений) був там присутній і відкрито подав описання, ці нічні видовища вже не були таємними. У святкових процесіях на честь Ісіди її шанувальники та жерці зображали богів та богинь Єгипту, одягаючи звіроподібні маски * (1, с. 203). Театралізовані процесії та храмові вистави розповсюдилися по Єгипту, набули вигляду масових видовищ, стали частиною публічних похоронних та коронаційних торжеств, у яких навіть фараон ставав одним із виконавців і по ходу дії змінював маски та костюми. "Єгипетські жерці, а іноді й царі * (Діодор, І, 62) також одягали... маски під час процесії, або при здійсненні обрядів культу... У храмі Ісіди на імпровізованій сцені жерці, вбрані у відповідні маски та костюми богів, розігрували асирійські містерії * (24, с. 193). У багатьох підручниках з історії згадуються великі містеріальні постановки, які відбувалися на Нілі у вигляді кавалькади кораблів, кожен з яких ніс на собі одну сцену з історії Осіріса та Ісіди. Ця флотилія рухалася уздовж берегів Ніла, символізуючи блукання Ісіди у пошуках тіла Осіріса.

Хоча ці грандіозні постановки здійснювалися під керівництвом жерців, вони вже не могли бути тією камерною магією, якою визначалася естетика таємних містерій. Режисерові зрозуміло, що за умов масового дійства та масового глядача театралізація, видовищність, краса мали превалювати над суто культовим змістом. Зауважимо також, що для таких масових видовищ у ті часи не можна було вирішити проблему подачі звуку. Масовий глядач міг почути тільки

гучні ударні звуки барабанів та мідних литавр. Тому постановочний акцент переносився на оформлення, маски, костюми, пантоміми, танці, виразне мізансценування. Текст, як виразний засіб, фактично не вживався (тим більше, що сюжет міфу глядачі добре знали).

Ми оглянули практично весь матеріал щодо постановки стародавніх єгипетських містерій. Про їх подальший розвиток відомостей не маємо. Відомо тільки, що єгипетська культура значною мірою вплинула на грецький античний світ і грецькі жерці вели свій родовід від єгипетських.

Містерії ставили також жерці Індостану, Китаю, Японії та інших азіатських територій. Цей розвиток маємо змогу простежити аж до сучасних форм.

Улюбленими героями індійської міфології були Рама та Крішна. Історія про добровільне усамітнення Рами, викрадення його дружини Сіти десятиголовим велетнем Раваною, збереження Сітою вірності своєму чоловікові, пошуки Сіти та про те, як Рама за допомогою війська мавп розгромив демонів і переміг у двобої Равану та звільнив Сіту. Це історія дивовижного народження Крішни — втілення бога Вішну: переслідування його велетнем Камса, переховування Крішни у сім'ї пастуха, його любов до пастушки Радху з усіма подробицями ліричних та еротичних пригод, його перемоги над відьмою, демонами, гігантським змієм, двобій з Камсою. Обидва життєписи, як бачимо, мають безліч епізодів, благодатних для видовищного втілення. До того ж, Крішна — віртуозний танцівник та музикант. Містерії про Раму були поширені на всіх територіях Азії.

Спочатку це також були жрецькі постановки для "посвячених". Але дуже швидко монахи почали представляти ці містерії за межами монастирів та храмів, мандрували з цими виставами по досить віддалених територіях. Це робилося не тільки для поширення культів, а й для одержання коштів на розбудову монастирів, оскільки містеріальні видовища мали великий успіх у широкого глядача. Цей процес завершився створенням цілком професіональних труп, де монахи були лише наставниками.

Містерії про Раму та Крішну розігрувалися на майдані у великих поселеннях прямо на землі, не мали ніяких декорацій, окрім кількох циновок. У центрі уваги було виконавське мистецтво, віртуозна майстерність танців, пантоміми, співу, якої професіонали досягали навчанням і тренуванням ще з дитячих студій. В таких умовах жрецькі містерії, пристосовуючись до смаків масового гля-

дача, перетворювали міфи на казки, а культові акції — на театральні. Утворюються постановочні канони таких містерій, і не дивно, що вони згодом стали основою багатьох азіатських театральних систем: баронг Балі, Колама, Катхалі, Расіла (Індія та Цейлон), топенг (Індонезія), китайський традиційний театр (наприклад, Пекінська опера). В основі цих принципово схожих канонів — низка сцен блукання героїв, їхніх битв із демонами та ворогами, любовні сцени. Всі ці сюжети розігруються під ритмічну ударну музику, втілюються у пантомімі, танці, символічній жестикуляції та геометризованому мізансценуванні. Видовищний ефект посилюється химерними багатобарвними масками та костюмами. Особливий акцент робиться на епізодах двобоїв, які ставилися як віртуозні акробатичні етюди з демонстрацією техніки східних єдиноборств. Великим успіхом користуються комедійні персонажі та епізоди.

Напочатку сценарії і тексти пишуть монахи (жерці), але остаточна їх канонізація відбувається за законами колективної народної творчості. Показово, що багато творів індійського епосу мають діалоговий запис, який свідчить про вплив видовищної культури на канонізацію текстів індійського епосу. Втім, акцент робився не на тексті. Його при потребі виголошував або актор-ведучий, або актор — двійник персонажа. Основними виразними засобами залишаються пластика, ритм, вокальне інтонування тексту.

На особливу увагу заслуговує сюжет жрецьких містерій (однаково і східних, і західних). В усіх сюжетах не випадково маємо блукання героїв відомими та невідомими землями, по світу підземному та небесному (космос). Одне слово, місцем дії для всіх містерій є Всесвіт. Такий Всесвіт, яким уявляла його на ті часи та чи інша ментальність. Другий вимір розмаїття Всесвіту суто людський: кожний сюжет охоплює велику кількість персонажів, аби відтворити всю гаму характерів, переживань, страждань, людських якостей, уособити всі природні стихії.

Тому й говоримо, що предметом відтворення у містеріях є саме Всесвіт, а не лише конкретний сюжет. Це видова особливість містерій, яка чітко відрізняє їх від інших форм видовища. Сюжет — це тільки привід для відтворення образу Всесвіту в усіх вимірах та в усьому розмаїтті добра, зла, краси і потворності. На цьому принципі тримається тематична драматургічна єдність будь-якої містерії, попри строкатість подій, значні розгалуження сюжетних ліній та гігантську кількість епізодів (багатогодинне, а в багатьох випадках — багатоденне виконання). Йдеться не про те, чи досягає

кожна містерія цієї космічної мети (а особливо — з сучасного рівня знань). Картина Всесвіту в деяких стародавніх містеріях досить обмежена і наївна. Мовиться про стихійне прагнення, притаманне всім стародавнім містеріям, яке стало внутрішнім законом композиції та естетики цих видовищ.

Всесвіт неможливо ілюструвати у видовищі способом простого віддзеркалення. Тут непридатний принцип "життя у формах життя", хоча б тому, що більшість об'єктів видовищного Всесвіту – внутрішній світ людини або потойбічні світи — об'єкти, недоступні для прямого споглядання. Тому світ жрецької містерії — це умовність, символи, стилізація, притча, одне слово, світ образних перетворень. Містеріальний містицизм має дуже мало спільного з містицизмом XIX—XX століття. Його складові — незбагненність законів Всесвіту і страх перед ними, умовність та символіка. Третя і, може, найсуттєвіша складова — віра в "оживлення" предків та героїв. Це почалося ще з поминальних ігор та обрядів, з перевтілення виконавця в образ предка. Жрецькі містерії у вигляді масового видовища вражали перевтіленням актора в образи міфологічних героїв, його щирою вірою, що в момент виконання дух героя вселяється у нього, що він — актор — надає тілесного буття цьому духові. Ця щира віра передавалася і глядачеві, який був переконаний, що він присутній при чуді оживлення мертвих. Сюжети містерій — епічні історії. Вони не обмежені ані в часі, ні в просторі, не мають жорсткого причинно-наслідкового зв'язку між подіями, тієї "єдності дії", яку Арістотель визначив як родову особливість драми.

Азіатські первісні містерії стали прямими попередниками східних театральних канонів, які остаточно сформувалися у IX—XI століттях і мають успіх донині. Індійські, китайські, японські форми професіонального театру зберігають прямі ознаки родоводу від зоодрам та містерій — епічну сюжетику, умовний символізм, зооморфні маски, превалювання пластики та ритму.

Тепер повернемося до стародавніх грецьких містерій. Вони мали особливу гілку розвитку: від потаємних культових видовищ — до видовищних процесій на народних святах. В античних джерелах частіше згадуються Діонісії, які відтворювали пригоди й страждання типового "культурного героя" Діоніса (він навчив людей мистецтвам, вирощуванню плодів, виробленню вина). Але маємо відомості про видовищні зображення життя Геракла, Тезея та інших олімпійців. Ця гілка античної видовищної культури, що всіма визнається як важливе джерело античного театру, має вагому особли-

вість: вона стала сферою активної народної видовищної творчості, звільнилася від прямого впливу жрецької культової містики. У сюжетах виділяються епізоди земного життя героїв, асоціації із сучасними людьми та подіями. Важливим кроком розвитку було утвердження форми дифірамбу — монологу основного героя (оповідає епічні частини сюжету) та діалогу цього героя з хором (драматичні сцени).

Друге джерело античного театру — елевсинські містерії. Вони теж мали свій несподіваний і мало досліджений розвиток. Відомостей маємо небагато, але вони вельми промовисті.

Серед основних персонажів елевсинських містерій зустрічається ім'я Діоніса * (22, с. 165). "По закінченню містерій відбувалися... агони — змагання музикантів, рапсодів та сценічні вистави" * (22, с. 138). У написі, знайденому в Елевсині, вказується на змагання трагіків у елевсинському театрі * (22, с. 137—138). Схолії до "Жаб" Арістофана інформують, що трагедії Есхіла багато разів ставилися під час Елевсиній. Авл Геллій свідчить, що Еврипід одного разу брав участь у елевсинських драматичних змаганнях і переміг * (22, с. 138). За леґендою, Есхіл був членом організації містів, і на схилі життя його було звинувачено у розголошенні таємниці містерій. Але смертну кару Есхілові замінили на заслання до Сицилії, враховуючи його заслуги як воїна під час знаменитої битви під Марафоном.

"Загальний голос давньогрецьких авторів називає елевсинські містерії найдавнішими" * (22, с. 149). "За Арістотелем, елевсинські містерії давніші за панафінейські" * (22, с. 149). Все це дає підстави твердити, що канон античного театру почав формуватися саме як пряме продовження та розвиток традиції елевсинських містерій, а у VI столітті до н. е. Пісістрат, перетворивши ці вистави у державну справу, переніс їх з невеличкого містечка до столиці держави — Афін.

Можна погодитися з А. Д. Авдєєвим, що підручники з історії театру перебільшують загадковість "раптового", без прямого родоводу, виникнення канону грецького античного театру. Ми бачили картину успадкованості цього театру від первісних містерій.

І все ж таки залишається нерозгаданою таємницею унікальне відкриття грецького античного театру — структура класичної ("арістотелевої") конфліктної драми. Який тут причинний зв'язок з розвитком доісторичних містерій? Східні ж містерії, дійшовши форм професіонального театру, зберегли конструкцію епічної видовищ-

ної розповіді, успадкованої від жрецьких таємних містерій. Пояснення, що тут ми маємо вплив іншої ментальності, фактично нічого не з'ясовує. Адже епічне відтворення дійсності однаково притаманне і східному, і європейському мистецтвам. В Європі епічна традиція не менш активна, аніж драма, яка з античних часів існує паралельно з епосом. Можливо, специфіка грецького розвитку полягає у паралельному побутуванні жрецьких народних та святкових містерій... Але для висунення цієї гіпотези автор не має достатнього наукового матеріалу.

Підбиваючи підсумки описання первісних містерій, наголосимо, що у вигляді масових видовищ вони сформували *перший в історії людства вид видовищного мистецтва,* стали прямим попередником професіонального театру. Перевтілення виконавця в образ іншої істоти, іншої людини стало відтоді родовою відмінністю всіх видовищних мистецтв.

Простеження розвитку містерій вивело нас за межі культури первісної цивілізації — в епоху видовищних мистецтв. Далі ми повертаємось до розгляду інших видовищ первісної доби, повертаємось у сферу народної видовищної творчості. Тут маємо справу з активною естетичною діяльністю, яка, проте, не дає форм видовищного мистецтва. Започаткування, наприклад, народних ігор, обрядів та свят важко датувати з граничною конкретністю. Якщо дотримуватися поділу історії на епохи дикості, варварства та цивілізації, як це запропонував американський вчений Льюіс Г. Морган, то народні обряди та свята формуються на грані дикості та варварства і донині несуть на собі виразні ознаки поганства, але водночас вони стали найважливішим чинником цивілізації, олюднення родової моралі. Без впливу культури народних ігор, обрядів, свят неможливо зрозуміти ані розвитку видовищних мистецтв, ані сучасних надбань видовищної культури.

Розділ 6

ВИДОВИЩА ДОБИ КЛАСОВИХ СУСПІЛЬСТВ

НАРОДНІ ІГРИ Вже досить багато говорилось про мисливські ігри * (с. 15–18). Згадувалося й про *мисливські танці* * (с. 31–34). Можна додати ще й *бойовий танок*, який імітував бойові рухи, з тим, щоб привести колектив до стану згуртованості й аґресивності.

Треба згадати *ігри змагально-спортивного характеру*, в ході яких тренувалися й відточувалися сила, спритність, навички єдиноборств. Популярні й донині верхові перегони, виїздка, турніри. Зміст цих публічних ігор був, звичайно, ширший за тренування. Вони давали людині змогу самовияву, утвердження свого авторитету, своєї необхідності для роду, свого місця в ньому. А пафосу таким іграм надавали краса людського тіла, пластика утвердження естетичного за своєю суттю еталону справжнього мужчини. Змагально-спортивні випробовування складали значну частину програми ініціацій * (с. 37–41). З розвитком землеробства та скотарства поширилися *трудові ігри* — наприклад, змагання із стрижки овець, які збереглися й досі серед багатьох уже цивілізованих селян.

Усе це — кроки досить елементарного розвитку, які було здійснено ще в доісторичну добу (за термінологією Льюіса Моргана — у добу дикості).

Перш ніж розглядати дальші кроки, давайте визначимось, що не кожна гра є видовищем (публічною демонстрацією поведінки). Наприклад, безліч дитячих ігор випадає з нашої уваги, оскільки діти грають поміж собою та самі для себе.

Коли ви граєте у шахи з сусідом чи борюкаєтеся на пляжі, то це не є публічний турнір чи видовищна акція. Ігрова діяльність і в дітей, і в дорослих складає незамінно важливу частину масиву культури, вона значно ширша, ніж поле видовищ. Так, під час будь-яких ігор людина тренує свій ігровий інстинкт, набуває і вдосконалює свої творчі здібності й таланти, зокрема здібності до копіювання, імітації, наслідування, перевтілення, без яких не можлива видовищна творчість. Зрештою * (і ми вже говорили про це на с. 19–21), ігрова діяльність є плідним джерелом усієї видовищної культури. Але ігрова діяльність — то одне, а ігри, які стали видовищем, — то інше. Саме вони є предметом нашого дослідження.

Тепер приступимо до нового щабля в історії видовищ — появи так званих *орнаментальних ігор* * (термін В. Н. Всеволодського-Гернгроса — див. 25), або, як їх називає "Український драматичний театр" * (26), ілюстративно-хорових ігор. Хрестоматійний приклад — "А ми просо сіяли". Термін "орнаментальна гра", на нашу думку, виражає суть розвитку: імітація трудових процесів у цих іграх з часом такою мірою естетизувалася, що змагання йде вже у співі й танку, які спочатку були орнаментальною прикрасою для відтворення трудових дій.

Дальший крок — *імітація людських стосунків, наслідування процесу спілкування:* приязного сусідства, дружби, любові, роди-

чання. Цю групу видовищних актів називають *драматичними іграми* * (термін теж узято із 25).

Ми "приносимо" сусідові добрі, смішні, іноді й дошкульні слова, пісні, використовуючи переодягання та маски, а він "купує" цей "товар" пригощанням та подарунками, які також мають бути несподіваними і цікавими. Наприклад, господар пропонує нам у подарунок свою тещу, а ми не беремо, вимагаємо молодшу дочку. Тоді господиня виносить з хати немовля, закутане у рядно і каже, що саме сьогодні у них знайшлася ще одна дівчинка, якраз молодша і... така вже смачна! У рядні — ковбаса, горілка та пампушки! Такий варіант гри автор спостерігав у дитинстві в Черкаській області при входинах у нову хату. Привабливість драматичних народних ігор полягає в тому, що вони не мають характеру обряду, тримаються на суцільній імпровізації. Йде ігрове змагання сторін: хто виконає свою місію вигадливіше, дотепніше. Драматичні ігри вельми поширені на обжинках та на Новий рік. Є й інші варіанти — парубоцькі виклики дівчат на гулі, колективні залицяння, святочні ігри, нарешті — сватання. Тут усюди наявні драматизм, діалог, несподівані повороти дії. Деякі ігри поступово обростають усталеними текстами, мізансценами, піснями, утворюється довготривалий постановочний канон. Так народна гра перетворюється на народний обряд. Але значна частина ігор так і не зазнає цього обрядового розвитку, має у "каноні" лише досить схематичні правила, все інше — як складеться у даний момент (наприклад, відома у багатьох народів гра "викрадення нареченої", орнаментальні та спортивно-змагальні ігрові структури).

Народні ігри мають низку зовнішніх тематичних і структурних прикмет, які досить чітко вирізняють їх з-поміж інших народних видовищних акцій.

Народні ігри завжди недовготривалі, одноподійні.

Друга видова ознака — імітація дій. У доісторичних мисливських іграх все починалося з копіювання рухів та дій. Імітація — якісно новий, безумовно, творчий процес. У народній грі дії відтворюють не в реальних, а в умовних ігрових обставинах, а відтак, дія і не прагне бути побутово-продуктивною. Виконання реалізується у "новому матеріалі", не схожому на побутові реалії: без предметів або з їхніми замінниками, у пантомімній або танцювальній пластиці, у віршованому слові та у співі. Вправність в імітації дій стає в іграх майже самоціллю, основою естетичної насолоди. Предметом зображення (тематикою) народної гри є не характери, а дія, взає-

модія людей, спілкування. Виконавці в іграх зображують дії (іноді зовсім їм особисто не властиві), але діють вони, як правило, за принципом "я у запропонованих обставинах". Сюжет гри обмежується однією зміною стосунків між сторонами ("подружилися", "породичалися", "перемогли"). Тому й кажемо — одноподійна драма. Звичайно, події ці також умовні: вони зображаються, у них грають.

Суттєво, що виконавці завжди вступають у відверто ігрові стосунки із глядачем, дозволяють собі таке, на що вони ніколи не наважилися б у реальних ситуаціях: гостро глузувати з глядачів, обливати водою, вивалювати у снігу, затягувати у танок статечну жінку. Саме та чи інша природа стосунків із глядачем, яка входить у "правила гри", і визначає жанр будь-якого видовища (гри зокрема).

Четверта видова ознака — змагальний характер виконавства в іграх. А яке ж змагання без імпровізації? Змагальність та імпровізаційність виконавства — найпривабливіша стихія ігор. Згодом вона стане притаманною і всім видовищним мистецтвам, хоч би які жорсткі постановочні канони вони на себе "одягли". Лише культові, релігійні та державні видовища зрадили цій змагально-імпровізаційній стихії — і втратили значну частину своєї притягальної сили.

НАРОДНІ ОБРЯДИ Походять від народних ігор, пов'язаних з подіями, які часто повторюються у житті людини, роду, народу. Саме ця частина ігор проходить процес формування усталеного постановочного канону, який і перетворює гру на обряд.

Ми вже аналізували обряди доісторичного походження — похоронний, поминальний, обрядові дійства в ініціаціях. У добу класових суспільств формуються обряди, пов'язані з весіллям, народженням дитини, початком та закінченням польових робіт, походів та війн. Обрядові цикли зустрічають весну, осінь, зиму, новий рік. Пізніше виникне обрядовість днів народження, входин у новий дім, ювілеїв тощо. Додамо, що судовий обряд — історично перша владна інституція у часи, коли ще не було писаних законів.

Народні обряди докладно описані в етнографічній літературі, що позбавляє нас від необхідності наведення прикладів. Можемо зосередитись саме на режисурі.

Формування постановочного канону — тільки зовнішня прикмета перетворення народної гри на обряд. Нове в режисурі починається не із зовнішніх форм, а з відкриття нового змісту видовища, нового об'єкта відтворення.

У самому звучанні слова "обряд" ніби зафіксована його мета: обрядити важливу для суспільства подію у видовищні шати, зробити

подію виразною, значимою. Обряд, як і гра — одноподійний акт, обмежений у часі максимум однією—двома годинами.

Та, на відміну од гри, не окремі дії, а *подія в цілому стає предметом (тематикою) обрядового образу.*

Класове розшарування первісного суспільства сприяло новому рівневі індивідуалізації у людських спільнотах. Утворилася перша "система соціальних ролей", як називають цей феномен сучасні психологи, інтенсивно формувалася нова мораль, контрастно відмінна од родових взаємин. Народні обряди стали основною формою унормування цих суспільних новоутворень (писані закони з'являються значно пізніше).

Перетворення народної гри на обряд переносить *акцент видовища на соціальні ролі та моральні норми.* Виразні засоби народних обрядів зумовлені цим новим змістом — символізувати важливі події, подати типи людей, які ці події створюють, унаочнити ("обрядити") норми моралі: підкреслити красу усталених стосунків між людьми. Гра, перетворюючись на обряд, вбирається в одежу символічну, ритуальну, вона стає не тільки конкретною подією, а й сприймається як видовищне іносказання про ідеальне співжиття людей. Тому обрядове дійство складається з символізованих традиційних дій, які не мають прямої практичної доцільності. Хіба ви відрізаєте шматок обрядового хліба, щоб з'їсти, бо голодні? Хіба несете молоду на руках через поріг своєї хати тому, що вона втомилася?

Викристалізовуються образні традиційні мізансцени, образний непобутовий одяг, реквізит (хліб-сіль, рушники, вінки та клечання, маски тощо), усталюється текст монологів та діалогів, пісенний та хороводний репертуар.

Дійові особи кожного обряду складають не випадкову систему просто характерів, але — соціальних типів, психологічних масок (саме тому в багатьох обрядах використовується пряме маскування). Виконавці грають не самих себе — ролі з традиційно визначеними варіантами поведінки, текстами. Хоча ви й не актор і посідаєте в обряді, скажімо, абсолютно реальне місце нареченого, свата чи батька, однаково, якою б не була ваша життєва індивідуальність — вона повинна накладатися на усталені традицією образи жениха, сватів, батьків. Навіть коли ви у житті ніколи не червонієте, як нареченій вам доведеться "колупати піч". Що вже казати про такі обрядові фігури як Весна, Зима, Ярило, Русалка, де перевтілення абсолютно наявне.

Постановочний канон народного обряду завжди має кілька варіантів розвитку події, текстового та іншого репертуару. Вже сам вибір варіанту, який найбільше відповідає сьогоденним обставинам, є актом творчої імпровізації. Але й між унормованими епізодами завжди стоять епізоди суто ігрового походження, розраховані на змагання та імпровізацію, стримувану лише межами обрядової події. Ігрову імпровізаційну стихію виконавства народний обряд зберігає як найбільш привабливу цінність (чого немає в обрядах державних та церковних). Тому народні обряди ідеально пристосовуються до місцевих умов, мають безліч реґіональних варіантів.

Виконавство в обрядах принципово любительське. Звичайно, у кожному селі є свої напівпрофесіонали, які набувають досвіду у виконанні кількох ролей, але це не міняє загального характеру самодіяльного акторства. Хоча при цьому є значні втрати у майстерності, але надбання дуже цінні: непідробний ентузіазм, щирість, природність поведінки. Режисер, який готує сценічний або екранний варіант народного обряду з професіональними акторами, часто не може уникнути основної вади таких постановок — втрати чарівної атмосфери народної любительської творчості.

Народний обряд став новим якісним щаблем у розвитку видовищ та режисерського мистецтва. Якщо коротко підбити підсумки всіх надбань, то матимемо *активний процес театралізації видовища*, який потім розвиватиметься у містеріальних постановках, стане незамінним джерелом народження різних форм народного та професіонального театру.

НАРОДНЕ СВЯТО Типовий приклад — весілля. Свята весни, врожаю, карнавали, новорічні свята, ярмаркові. Багатоподійний сюжет і досить часто багатоденне виконання.

Структура народного свята — *ланцюг із народних ігор та обрядів.* Народне свято прагне об'єднати людей, дати кожному фізичне, емоційне відчуття приналежності до свого народу. Тому й свята увійшли в постійний побут пізніше за ігри та обряди, в добу, коли формуються народності, народи, нації, хоча й у доісторичну епоху виникали подібні до свят видовищні структури, як це ми бачили на прикладі ініціацій.

Ось ланцюг ігор та обрядів весільного свята: сватання — заручини — запросини.

Звичайно, це тільки один з варіантів весільного свята, викладений не дуже докладно, з пропусками кількох ланцюгів. У кожній

сусідній події обов'язково превалює або ігрова, або обрядова стихія.

Ще один ланцюг — новорічні свята * (за О. Воропаєм — 27). Ось, приміром, Свят-вечір, коли напередодні Нового року за спільною вечерею всього роду словом і дією — словесним твором і магічним актом — твориться образ багатства і щастя. За повір'ям, цього вечора духи всіх дітей — живих і мертвих, забутих і безвісти пропалих — злітаються до матерів на таємну вечерю. Цей обряд у циклі зимових свят об'єднує всіх людей, що належать до одного роду, однієї нації.

Або ще один оригінальний обряд — гра із ланцюга новорічних свят. Ранком на Новий рік "страшать" неродючі дерева: сестра (мале дівча) вилазить на дерево і від його імені "проситься", а брат-парубійко зображає господаря: зодягнувшись у татові чоботи і дідову шапку, він цюкає сокирою по стовбуру.

Діалог приблизно такий:

— Не рубай мене! Буду вже родити.

— Ні, зрубаю! Чому не родило? Кажи!

— Бійся Бога, не рубай! Буду родити більше від усіх!

— Гляди ж, бо на той рік зрубаю і спалю!

Старовинні звичаї наших далеких предків, пов'язані з початком нового року, пізніше перейшли до новорічних свят.

Римські сатурналії * (28) — народні свята збору врожаю — також стали одним із щаблів у розвитку видовищ. Сатури (побутові жартівливі сценки) містили діалог, співи, музику і танці. Римські сатурналії тривали сім днів і складалися із багатьох ланцюгів.

В усі ці ланцюги народне свято органічно вплітало масові пісні, танці, хороводи, змагальні ігри, застілля, навіть бійки та акти масової розпусти.

Дивовижна й химерна це стихія — вільне й нестримне народне свято: поєднання святості й земного буття, чортівні й поезії, життя і смерті, всіх жанрів та стилів, на які на даний момент здатні традиція та фантазія народу. Розум відмовляється шукати якусь єдину логіку поєднання цієї строкатості в єдиний гармонійний образ. Але почуття підказує, що якась неформальна, нелінійна логіка відбору, поєднання та розмірів в естетиці народного свята існує. Очевидно, цю логіку утворюють принаймні кілька причин.

Одна з них — важлива мета народного свята — відтворити всю багатогранність життя, багатство проявів життєдіяльності людини, весь спектр її почуттів та пристрастей. Якщо хочете, народне свято

ставить перед собою (багато в чому — підсвідомо) гігантське мистецьке завдання — створити образ народу як аналог образу Всесвіту. Найбільш виразно це завдання простежується у святах, прямо пов'язаних з дією космічних сил — осінніх та весняних. Але ми бачимо ту ж саму закономірність і в структурі та естетиці такого, начебто, інтимного свята, як весілля.

Можна згадати, що подібне завдання вирішували первісні містерії (і не забудемо водночас, що вони вже запозичали у народних свят, у Діонісій, наприклад). Але в первісних містеріях панує моножанровість, досить одноманітна стилізація, а масштаб утворюється за рахунок колосального простору і часу сюжетної лінії. Народні свята досягають масштабності образу за рахунок насиченості контрастами величного й смішного, зіставлення всього можливого багатства жанрів, стилів, натуралізму й умовності, розмаїття видовищних форм та подій. Це ще один вимір Всесвіту — його естетична неосяжність, бездонність людини, невичерпність народу. Виявляється, відтворюючи образ Всесвіту, можна обійтися без історичного сюжету й містики. Психологічне та естетичне розмаїття здатне утворити образний аналог Всесвіту. Отже, супервидовище можна створити на звичайній сільській вулиці, маючи якихось два-три десятки самодіяльних виконавців.

Є що запозичити сучасним режисерам у предків!

Ще одна дуже важлива функція народного свята — дати емоційну розрядку. Тому панівні класи всіх часів використовували народні свята як акт соціального замирення, як спосіб розрядити емоційну вибухівку в формах святкового шаленства. Тому навіть найцнотливіші релігії заохочували до народних свят, "не помічали" гострочуттєвих, земних і навіть поганських епізодів, вводили у свята церемонії всезагального братання. Особливу підтримку мали весняні та осінні свята. Перед початком польових робіт (голодний місяць) та після виснажливих жнив горючий матеріал соціальних конфліктів накопичувався до критичної маси. Завдяки святові ця вибухівка мала вихід у святковому екстазі, який сягав часом нестримного розгулу, кривавих бійок. І святе, і грішне поєднувалося у цьому народному святі, і всі з цим мирилися. Соціальному замиренню слугували також традиції безплатних пригощань, щедрих роздач речей та грошей. Ці традиції ми спостерігаємо ще на рівні грецьких та римських сатурналій, коли пани запобігали перед слугами і навіть рабами.

Функція емоційної розрядки обумовлює обов'язкову присутність у народному святі кількох екстатичних кульмінацій, а також

епізодів ліричного та героїчного пафосу. Навіть у такому, здавалося б, “не всесвітньому” святкуванні, як весілля, маємо ліричний пафос “розплітання коси”, коли українські дівчата проливали гіркі сльози, або ж героїчний пафос “викрадення нареченої”, коли татарські або казахські наїзники доводять до піни своїх баских коней. Жартома кажуть: “яке ж то весілля без бійки”, але ж у багатьох народів у весільному ланцюгу є епізоди імітації бійок, часті й випадки, коли побратими проливають справжню кров під час весільного екстазу. На Івана Купала маємо такі екстатичні епізоди, як “полювання на дівчат” у передвечірньому лісі або спільне нічне купання у річці, яке з такою художньою магією відтворив А. Тарковський у “Рубльові”.

У кожній людині живе таке бажання, а може невгасима дитяча цікавість: пережити всі можливі почуття, всі пригоди, які може дати земне й небесне життя. Ця стихія віднайшла собі втілення спочатку в народних казках, а згодом — у народному святі.

Видовищний розвиток народного свята має кілька усталених форм: процесія (кавалькада), драматизовані обряди та сцени, хороводи, концертні змагання солістів (як мінімум — переспіви та перетанцьовування), “спортивні” змагання, рухливі ігри тощо. Дійство мандрує великим простором, розгортається послідовно на кількох майданчиках (теж містеріальна ознака).

Всі акції свята побудовані таким чином, щоб максимально збуджувати активність глядачів, тимчасово перетворювати їх на виконавців. Важливо також, що окремі ігри та обряди, стаючи у святковий “ланцюг”, поєднуються спільною тематикою, необхідністю розвитку емоційної “температури” всього видовища. Отже, це не механічне поєднання, воно дає нову естетичну якість. Очевидно, нова якість з точки зору режисури — інтенсивніша театралізація. Зовні це проявляється у розвитку рядження та маскування, драматургічно — у розширенні діалогів та змагань між виконавцями. Не випадково окремі “ланцюги” свята набувають такого збагачення та розвитку, що згодом стають самостійними видовищами (карнавал, концерт, спортивні видовища, вистави).

Більш докладний аналіз режисури народного свята доцільний в межах спеціального дослідження * (див., наприклад, 28). А в загальному огляді історії видовищ (нагадаємо, що саме це наш предмет) слід відзначити: *народне свято — перше в історії людства масове видовище*. Воно започаткувало цілу розвинену культуру масових видовищ, яка і в наш час посідає важливе місце в життєді-

яльності суспільства, є особливим видом сучасної професіональної режисури.

Народне свято є прямим попередником народного та професійного театру. Саме в межах свята "театр народився на площі і є видовищем народним" (Пушкін). Професіональний театр ще довго зберігає цей свій зв'язок із народним святом, не обмежується тільки викладом сюжету вистави. Аж до кінця XIX століття європейські спектаклі не обмежуються однією п'єсою: як мінімум дається ще й водевіль. Та й основна вистава зберігає в собі епізоди, в яких немає особливої сюжетної необхідності (потім їх назвуть дивертисментом). Досить згадати канон іспанського театру XV–XVI століття "кораллі" (який в епоху раннього Відродження мав свої відповідники і в інших країнах). А якщо піти ще далі, у сиву давнину, то грецький античний театр побутував у вигляді саме багатоденного свята, яке не обмежується тільки виставами. І сьогодні справжній театр запрошує глядачів не тільки на перегляд того чи іншого сюжету — на свято. Інакше це не театр.

З розвитком релігій та церков народні свята пройшли суттєву тематичну модифікацію, органічно прийняли євангельську сюжетику, релігійну стилізацію обрядів. Але естетика народного свята не була допущена у храм (скажімо, в літургійну драму). Там твориться своя особлива видовищна магія, витоки якої можна віднайти у жрецьких містеріях. Народне свято залишилося на вулицях, на площах, і щира християнська релігійність прекрасно уживається у ньому з дорелігійними ("варварськими") видовищними формами.

ЯРМАРКОВІ ГУЛЯННЯ (ІГРИ) Цікавий різновид народного свята. Ця форма народного свята побутує з середньовіччя (X–XI століття), коли утворилися великі міста і ярмарки в них.

На Русі та в Україні особливо розгорнуті ярмаркові гуляння проводяться на масляну. На таких ярмарках можна побачити все, чим багате земне буття. Навіть розкладка товарів і торгівля театралізовані (загальновідомі тексти та канони поведінки ярмаркових закликальників). У натовпі вештаються групи потішників, химерно вбрані, часто — у масках. Вони розігрують фарсові сценки.

Спочатку це були напівпрофесіонали, потім — мандруючі актори, ворожки, віщуни, фокусники, гравці у кості, карти, аж до сучасних "наперсточників". Майстри — ремісники, гончари, ткачі, ковалі, плетільники, різьбярі тут-таки при глядачах виготовляють свої вироби (своєрідний "виробничий театр" у супроводі музики та хорового співу). Загальні ігри — перетягування канату, біг у мішках,

народна боротьба та інші — з цікавими призами, виступи лірників, кобзарів, змагальні концерти-конкурси, забави з ведмедем, масові хороводи і танці. Пізніше традиційними для великих ярмарків стануть балаганні та циркові вистави. З них в епоху Відродження виникне неповторний театр Комедія дель арте, а у XVIII столітті — цирк.

У 50—60 роки XX століття у країнах Європи вельми успішно пройшли спроби режисерської постановки ярмаркових гулянь та ігор, нині такі "спектаклі" досить популярні в багатьох місцях. Для прикладу згадаємо багатолітній досвід проведення знаменитого Сорочинського ярмарку, який протягом останніх трьох днів серпня є незабутнім видовищем: сплавом народної фантазії та мистецтва. Сорочинський ярмарок багатократно знятий у кіно й на телебаченні. А створюють цю грандіозну виставу переважно самодіяльні виконавці та режисери Миргородського будинку культури.

Інший вид театралізованого народного свята створив на основі досвіду ярмаркових ігор американський кінорежисер Уолт Дісней. *Це театралізований атракціон* Діснейленд — постійно діючий видовищний комбінат, де використовують найновішу техніку, останні досягнення будівельної і транспортної індустрії, де працюють сотні акторів. Подібний атракціон почав нещодавно діяти в Парижі. Є підстави прогнозувати, що такий вид дозвілля має велике майбутнє і стане широким полем діяльності для професіональної режисури.

ЗАСТІЛЛЯ, БЕНКЕТ, ОРГІЯ Ці видовищні форми походять ще з доісторичної народної творчості. Але ми розглядаємо їх у цьому розділі, оскільки як видовища вони сформувалися саме у добу класових суспільств. Більшість форм застілля, якщо бути прискіпливо точним, не є видовищами, хоча маємо тут і обрядовість, і виконавство (хазяїн столу, тамада, тости, привітання, жарти, анекдоти, хоровий спів). Але поза тим — немає досить чіткого поділу на виконавців та глядачів, а головне — притлумлена основна прикмета видовища: демонстрація соціально значимої поведінки. Застілля та бенкети набувають видовищного збагачення, коли вони стають частиною народного свята (весілля, святок, масляної).

Проте вже в ранній античності сформувалася світська розвага, де під час досить довгого застілля виступали професіональні актори — міми, фліаки, гетери, менади. З часом видовищні елементи таких бенкетів настільки розвинулися, що перетворилися на особливу виставу-концерт і дістали назву — оргія. Видовище на оргіях

мало світський, чуттєвий характер, а самі оргії часто завершувалися колективною розпустою. Актори, як правило, у цьому останньому акті участі не брали.

До оргії ставилися дуже серйозно, як до елітарного виду мистецтва. Це засвідчують численні античні автори. Поряд з номерами, сказати б, розважального характеру виконувалися оди й поеми, розігрувалися міфологічні сюжети. Засновано було спеціальні школи, де вчили акторів для оргій. Актора-раба, який досягав віртуозності, відпускали на волю. Леся Українка, яка ґрунтовно вивчала античність, створила п'єсу "Оргія", де дуже живо й достовірно зображено мистецтво оргії, життя акторів та їхніх учителів, де показано, як римський вплив перетворював священнодію грецької оргії на вульгарність та розпусту. Все можна сплюжити й спростити вульгарним немистецьким зображенням. Справді, коли у шалмані під престижною іноземною назвою "Голлівуд" гарненькі дівчата просто так собі роздягаються, наче перед тим, як піти у лазню, то чим тут завинило блискуче мистецтво "Мулен Руж", "Лідо", або еротичні відеокліпи "Плейбоя".

Збереглися описання античних та пізніших оргій. Вони засвідчують, що це був не просто концерт, а досить цільна за задумом вистава з інтенсивною театралізацією окремих номерів. Співи, танці, пантоміми, діалоги. Актори діяли не на сцені, а між столами, серед учасників бенкету. Вони віртуозно володіли пластикою, співом, грою на струнних та ударних інструментах, флейтах, акробатикою, жонглюванням. Ефектні костюми, вогняна магія (гра зі смолоскипами, "жертовними вогнищами", видихання вогню), щедрий набір дивовижних фокусів. І все це розмаїття поєднувалось міфологічними сюжетами. Кульмінаціями оргій були екстатичні танці менад (фактично, це були пластичні імпровізації під ритмізовану музику), які сприймалися як містеріальна священнодія, як образ божественної пристрасті (згадаємо пафос знаменитої античної скульптури Скопаса "Менада у танці"). Позаестетична еротика відбувалася пізніше й у виконанні професіоналів зовсім іншого ґатунку.

Подальша історія довела, що у глядачів різних епох та часів аж до сьогодні є великий попит на театралізовані застілля.

У пізньому Середньовіччі та в епоху Відродження поновилися театралізовані бенкети при великих феодальних дворах. Утримувався спеціальний штат блазнів, акторів, церемоніймейстерів. Але нова якість театралізованого застілля виникла вже в нові часи.

В Англії на початку XVIII століття поширилися так звані saloon theatre — кабацькі театри. У 30-ті роки XIX ст. це видовище набу-

ло такої популярності, що створюються пересувні трупи, які представляють у шинках невеличкі п'єси, вокальні номери, виконують танці, балаганні вистави. Ці театри, що одержали назву мюзик-хол (зала для музики), дуже швидко набули поширення, а на початку XX століття вже діяли у країнах Європи та Америки. У США (Нью-Орлеан, Чікаго та інші міста) шинкова оргія спалахнула яскравою формою джазової вистави. Французька культура дала свою форму — кабаре — із знаменитими шансоньє, коміками-буф та запальними галопами.

Від початку все це були форми самодіяльної видовищної творчості, які передували створенню професійної естради. Найвідоміші майстри світової естради першої половини XX століття були спочатку самодіяльними акторами у народному застоллі, не закінчували консерваторій та акторських шкіл. Тільки у 30-ті роки XX століття мистецтво естрадної вистави прибрали до рук фахівці шоу-бізнесу, збудували сучасні мюзик-холи, театри, створили професійну культуру мюзик-холу, кафе-шантану, кабаре, шоу-вистав. Наприклад, у Роттердамському інституті мистецтв є окремий факультет кабаре, де виховують акторів, режисерів, менеджерів.

Правда, у цьому професіоналізмі є й своя печаль — при створенні бучних, по-купецькому пишних вистав втрачається здорова стихія народної "оргії" з її камерністю, безпосереднім контактом з глядачем, демократичністю, щирістю, імпровізацією. Цю атмосферу щастило зберегти виставам шансоньє, окремим американським джазменам, французьким естрадним телешоу ТФ-5.

Естрадна вистава має своїм попередником і виконавство у застіллях, але прямим предком естради є концерт — форма, про яку мова далі. Оргії ж дали іншу традицію і мають своє особливе видовищне продовження.

У цій роботі ми не можемо зібрати й по-сучасному осмислити історичний досвід постановки застільних видовищ, виділити у них життєлюбну народну стихію, чарівливу чуттєвість. Доводиться розраховувати на майбутніх дослідників. Потреба у театралізованій застільній розвазі, якщо хочете,— у сучасній оргії — очевидна. Наприклад, увечері ресторани завдяки шоу-виставі мають "аншлаг", хоча ця вистава не дуже дешева. Але наші ресторанні "шоу" надто вже убогі: копіюють найгірші штампи естрадних концертів, невибагливо імітують спілкування з публікою, щирість і вигадку намагаються замінити купецьким шиком у костюмах та сценічних "світлових ефектах", не утворюють атмосфери, органічної саме для застілля.

Цікавою телевізійною спробою були "вогники" 60-х років, які йшли у прямому ефірі. Далі ці "вогники" стали знімати на кіноплівку, щедро фінансувати ці "телешоу". І знову народне життєлюбство, дотепність, імпровізація були підмінені салонною розкішшю, неприродним виконанням естрадних та класичних концертних номерів між ресторанними столиками.

КОНЦЕРТ (від латинського concerto — змагаюся). У музиці — змагання соліста з оркестром, або двох інструментів між собою, яке демонструє віртуозну майстерність солістів.

Змагання виконавців-віртуозів були популярні ще з давніх-давен. За свідченням грецьких істориків саме у змаганнях рапсодів здобув собі славу Гомер. Ще раніше, а саме після закінчення стародавніх містерій, проводили *агони*, які були змаганнями виконавців не тільки різних видів мистецтв, а й спортивними змаганнями. Свій вплив на структуру концертних видовищ мали святкові застілля. Але в ході народних свят концерт сформувався як особливий самодостатній художній акт. Святкове конкурування кращих виконавців було найулюбленішим видовищем на весіллях, на весняних святах. Призи та широкий розголос чекали на переможців — виконавців сказань, пісень, танців, майстрів гри на народних інструментах, канатохідців, акробатів.

У пізньому Середньовіччі та в епоху Відродження з розвитком ярмаркових гулянь на основі народного концерту виникають концерти професійних акторів — гістріонів, які поступово будують концерт із певним драматичним розвитком. Великого поширення набувають концертні програми при дворах середньовічних азіатських правителів (саме тут було започатковано концертні змагання поетів). Далі маємо літургійні (храмові) музичні концерти, світські (салонні) музичні та літературні концерти. І нарешті — сучасні види концертної діяльності, фестивалі, конкурси виконавців. Така — звичайно, у дуже стислому огляді — історія концерту як видовищної форми.

Тепер — про драматургію концертних структур.

Найбільш відкрито драматизм концертної стихії проявляється у конкурсах виконавців. Тут змагальна природа концерту має пряме втілення. Але й у звичайному концерті, де конкурс не оголошується, він фактично відбувається. Кожен учасник бореться за те, щоб його виступ (номер) запам'ятався глядачеві як найяскравіше враження. Звичайно, це не силова боротьба, майстрам притаманне мистецьке благородство, вміння не порушувати загального образу

та атмосфери концерту. І все ж не даремно досвідчені віртуози так турбуються про своє місце у програмі, так уважно дивляться номер, який передує їхньому виступові, і дослухаються до того, що відбувається у глядачевій залі, вони гостро відчувають залежність свого виконання від загального ходу концерту.

Ця змагальна стихія властива і сольним концертам, і концертам цілого художнього колективу. Тут іде змагання з самим собою, у кожному наступному номері ставиться новий власний "рекорд" виконавця. Змагальність виконавства породжує магічну силу концертного видовища — відкриту імпровізаційність виконання ("сьогодні, зараз, тут"), магію народної творчості саме в момент прямого спілкування з глядачем. Це нічим не замінна, сказати б, коренева риса концертної творчості. В жодному виді видовищних мистецтв імпровізаційна стихія і прямий творчий контакт з глядачем не бувають такими очевидними.

Дуже складне і рідкісне мистецтво — скласти програму концерту. Це засвідчують буквально всі організатори та режисери концертів. Змагальна та імпровізаційна стихія виконавства поступово утворила відповідну, досить жорстку драматичну конструкцію. Це тільки здається, що концерт може складатися з довільного поєднання будь-яких номерів, аби тільки вони самі по собі були цікаві.

Перша закономірність — відкрита або й неоголошена тематична єдність концерту. Приклади відкритого тематизму: святковий концерт до якоїсь дати, або, скажімо, твори про війну, або вечір лірики чи гумористична програма. Недекларований тематизм часто прихований за жанровим добором — сонати для скрипки та фортепіано, монументальні симфонії, народні танці, рок-музика, програма естрадної пісні.

Фактично тема концерту в обох випадках складніша за просту назву чи декларацію. Новорічний концерт може повести вас у фантастичний чарівний світ, а може провокувати на легковажну веселість. Шоу українського народного гумору, за всього розмаїття номерів, може мати патетичний довженківський підтекст ("сміх — рідний брат сили"). Але, за всіх варіацій, у хорошому концерті внутрішня тема постійно пульсує, як кров у здоровому організмі, й утворює з розмаїття номерів неформальну єдність, де нічого не можна додати, вилучити або поміняти місцями.

Структуралізована і внутрішня сюжетика концерту. Завжди маємо пролог та епілог (перший та останній номери), в яких експо-

нується та емоційно завершується основна тема видовища. Тут доречна асоціація з експозицією та розв'язкою у драмі. Особливу проблему складає підбір другого та передостаннього номерів. Другий номер (зав'язка концерту) — як правило відомий популярний виконавець і твір з дуже високим рівнем майстерності. Другим номером треба, як кажуть естрадники, "взяти" глядача, емоційно зрушити його, викликати першу захоплену реакцію. Цей номер водночас "задає високу планку", яку інші виконавці мають долати кожен своїми засобами. Кульмінаційний (передостанній номер) — мистецьке відкриття концерту (виконання нового оригінального твору, маловідомий, або й зовсім новий виконавець-віртуоз, здатний захопити публіку, викликати "біс"). Часто на цей емоційний пік концерту ставлять повторний вихід виконавця другого номера, але з абсолютно новим для публіки репертуаром. Одне слово, якщо немає гідних кандидатур на другий та передостанній номери, то не слід планувати й самого концерту.

Між названими вище чотирма обов'язковими за характером номерами (подіями) концерту іде ряд номерів з іншою закономірністю зв'язку. А саме — за принципом контрастної зміни вражень: лірика — гумор, танець — спів, соло — оркестр, повільне — рухливе і таке інше. Справжній концерт обіцяє велике розмаїття вражень, несподіваний розвиток атмосфери, парадоксальну єдність. Цей особливий драматизм концерту передбачає не просто контрапунктне, а й контрастне поєднання номерів, контрастну зміну емоційних станів глядача.

Важливим моментом концертної структури є співвідношення загального хронометражу концерту і хронометражу окремих номерів. Тут режисура стикається з мистецтвом створення ритму концерту — дихання, яке не терпить одноманітності.

Справжній — добре складений, оформлений і зрежисований концерт справляє не менш цільне й драматичне враження, аніж добре поставлена вистава. Це один із факторів такого стабільного успіху й попиту, який уже багато сотень літ має цей різновид видовища.

Зауважу, що автор не є фахівцем у концертній режисурі, тому він не мав на увазі записати якийсь канон концертної драматургії. Це скоріше начерки для прикладу та роздумів. Створення структури концерту — це саме *створення*, мистецтво, особливий смак і — магія. Для нас важливою тезою є об'єктивна наявність структурності концерту, драматичності його розвитку, одне слово, — наявність

концертної драматичної конструкції, яка має невипадкові асоціації з побудовою театральної драми. Але ці асоціації слід було б, як кажуть філософи, "перевернути", оскільки історично форма концерту склалася раніше від форм театру і *концертна драматургія – історично перший вид розгорнутої в часі драматичної конструкції.*

Може й не варто було б так докладно спинятися на концертній драматургії, якби не той відчутний вплив, що вона його згодом матиме на формування драми і драматургії інших видовищних форм. Тут виникають досить несподівані асоціації.

Цікаве застосування та розвиток концертна конструкція отримала спочатку у кіножурналах, а потім – у передачах журнального та інформаційного типу на радіо й телебаченні. Якщо придивитись, то компоновка сюжетів у добротних розгорнутих інформаційних програмах напрочуд нагадує закономірності концертної структури. До речі, і сам термін "програма" прийшов на радіо та на телебачення саме з концертної практики. Не випадково на початку 80-х років великого успіху спочатку на радіо, а потім і на телебаченні зажили саме музично-інформаційні програми, де сюжети новин чергувалися з музичними номерами, і самі ці сюжети новин почали монтувати за тими ж самими принципами, що й номери музичні. Саме у таких програмах набули поширення відеокліпи. А придивіться тепер до інформаційних програм CNN – музичні кліпи зникли, бо самі сюжети новин монтуються як відеокліпи. Навіть у структурі публіцистичних фільмів знаходимо багато спільного з вільним концертним тематизмом, контрастною зміною атмосфери на стиках епізодів, парадоксальним розвитком думки. Ці асоціації далеко не безпідставні, бо історично перша драматична конструкція – концертна – була фактично першим структурним проявом підсвідомого монтажного мислення у мистецтві.

Загальновизнано, що найпривабливішою стихією телебачення є імпровізаційність поведінки. Природно, що у 50–60-ті роки, у добу "прямого ефіру" трансляції концертів та "живі" телеконцерти успішно конкурували з показом кінофільмів. І сьогодні трансляції конкурсів та фестивалів – програми найвищого рейтингу. А от з телепостановкою власних концертів справа зайшла у безвихідь. З широким застосуванням відеозапису "живі" концерти було поступово замінено імітацією концерту – монтажем заздалегідь відзнятих нарізно номерів. Жива стихія концертного виконавства у таких програмах просто неможлива, а, отже, й концерт, як такий, перестає існувати. Музичні номери до того ж виконуються під фонограму

НАРОДНИЙ ТЕАТР Цим терміном охоплюється нині вельми широке коло театральних явищ. Звання "народний артист" присуджують популярним професіональним акторам. Звання "народний театр" — любительським театрам при клубах. Театр Котляревського, Василя Гоголя, "корифеїв" теж називають народним, маючи на увазі близькість тематики цього театру до життя простого народу. У театрознавстві прижилося розмежування між театром народним та професіональним. Немає сенсу виступати проти всіх варіантів надто широкого вживання терміна. Але для цілей історії режисури, здається, було б зручно розрізнити три види народного театру, які утворили свої особливі видовищні канони та структури в історичному порядку виникнення:

— фольклорний театр — непрофесіональних народних виконавців, які діють у сфері народних ігор, обрядів та свят;

— театр гістріонів — професіональних мандруючих акторів (він народний за своїми прямими витоками з народної творчості та за своїми тісними зв'язками з трудовим народом як з основним глядачем);

— любительський театр, який виник у містах і в основному наслідує форми та постановочні канони професіонального театру.

Народний театр історично почався з фольклорного. Це постійні плакальники, співаки, танцюристи, музиканти, імітатори, оповідачі й фокусники. Вони збирали, удосконалювали і передавали з покоління в покоління репертуар та засоби його втілення. Один з найстародавніших проявів народного театру — діалоги та сцени в обрядових дійствах. Абсолютно оригінальним варіантом фольклорного театру є вистави українського вертепу, які не мають аналогів у Західній Європі.

З часом народні виконавці об'єднуються у мандрівні трупи. Народний театр таким чином утворює легіон професіоналів-віртуозів, завжди гнаних усіма владами і церквами, завжди принижених, але улюблених і великих Акторів.

Ще з ранніх античних документів та свідчень ми знаємо про виступи мімів. У середньовіччі сформувалося мистецтво мандруючих гістріонів (на Русі — скоморохів), які грають на святах, дають ярмаркові вистави. Це були дуже маленькі трупи, не більше п'яти акторів-чоловіків, які стояли поза законом і жили у статусі жебраків або юродивих. Це були, як тепер кажуть, синтетичні актори, що володіли кількома видами мистецтва та жанрами: від акробатики до бельканто, від трагедії — до фарсу. Їхні виступи складалися

спочатку із низки коротких "номерів". Але концертну конструкцію такі виступи не могли прийняти, оскільки не було реального змагання між виконавцями однієї міні-трупи. Тому окремі "номери" стали поєднувати сюжетом, наскрізними персонажами (масками), монологами, сценками. Так виникає форма народної вистави гістріонів, яка у XIV столітті викристалізувалася у найоригінальніший вид театру — Комедія дель арте. На грані Відродження гістріони створюють форму ярмаркової балаганної вистави (фарсу). Тоді ж з'являються перші лялькові вистави.

Ярмарковий театр знаходить прості й дуже виразні засоби організації простору (площадки на бочках, оточені глядачами, балагани), розвиваються техніка й естетика гротескного виконавства, сюжет поєднується з розгорнутими віртуозними дивертисментними номерами (народні пісні й танці, етюди на імітацію дій з предметами, пластичні імпровізації, імітації кривавих бійок тощо).

Паралельно з діяльністю гістріонів у середньовічних містах народжується рух самодіяльного театру і такі його оригінальні форми як "шкільний театр" (вистави в академіях та університетах), бюргерський театр (міракль, мораліте, "живі картини"). І, нарешті, самодіяльний народний театр Західної Європи створив одну з вершин світової видовищної культури — грандіозні середньовічні містерії, про які докладна мова — у наступному розділі, оскільки це фактично новий вид видовищного мистецтва.

Народний театр і сьогодні — активний художній процес, він залишається незмінним джерелом виконавського мистецтва. Ті, хто творить народний театр, самі є часткою народного життя, їхня творчість є прямим продовженням турбот і боротьби, якими вони живуть щоденно. І тому народний театр здатен на такі відкриття й оновлення, які просто неможливі в царині професіонального театру, де актори живуть за особливим штучним режимом, який відгороджує їх від щоденного буття народу. Шкода, що сучасні актори та режисери, як правило, — вихідці з народного театру, перейшовши у ранг професіоналів, перестають контактувати з народним видовищним джерелом. Адже народний театр і в XX столітті живив геніальні відкриття професіоналів.

Згадаймо для прикладу Мейєрхольда і Брехта, які посилалися на робітничий революційний агіттеатр як на прямого попередника своїх новацій. З 60-х років XX століття в усьому світі активізувався рух студентського сатиричного та публіцистичного театру, а також "театру вулиць", який став очевидним підґрунтям театрального

авангарду 70-х років. Не припиняються і вистави сучасних гістріонів на вулицях багатьох європейських міст, яким для виразних міні-вистав потрібен простір невеликої циновки. Останнім часом маємо таких гістріонів і в Києві. Дуже цікаво в останні роки працюють напівпрофесіональні музичні гурти, які "обслуговують" весілля й танці. Досить часто вони і за смаком, і за репертуаром, і за непідробною манерою істинно національного виконання (без усякого "фольку") можуть успішно конкурувати з "хітовими" гуртами. Та хто з професіоналів чи критиків звертав серйозну увагу на всіх цих Артистів, де їхнє місце на радіо та на телебаченні?

Саме аматорський театр народив форму "домашньої вистави" – камерного видовища для родичів і близьких знайомих. Такі вистави ставлять навіть у "хрущобах". У професіональному театрі 70–80-х років ця форма дала цілий рух "кишенькових театрів", "малих сцен", "театрів у фойє" з власною естетикою акторської достовірності, інтимного контакту з глядачем.

Доречно згадати тут про хвилю самодіяльної видовищної творчості, яку збурила телепрограма КВН! Яке джерело для професіоналів! Пригадайте хоча б "Джентельменів" з Одеського університету. І останній приклад – трупа "Маски-шоу" Георгія Делієва, яка народилася в Одесі зі студентського гурту і зробила справжнє відкриття у царині телевізійного театру, відродивши старовинні принципи Комедії дель арте. Множити приклади можна було б і далі, але сумно, що за сучасних засобів комунікації професіональне мистецтво і народна видовищна творчість живуть зараз якимось дивним паралельним життям, коли "профі" просто не помічають того, що віднаходить і народжує творча душа сучасного народу, а на радіо і на телебаченні народна творчість постає в основному в етнографічно-фольклорному вигляді.

Розділ 7

ЕПОХА ВИДОВИЩНИХ МИСТЕЦТВ. ПРОФЕСІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР

Йдеться про канон європейського театру, який прийнято називати класичним. Виник він в античній Греції приблизно у VI столітті до нашої ери. Це була епохальна подія, яка визначально вплинула на розвиток видовищної культури і гуманітарної культури в цілому (принаймні до рівня книгодрукування та загальної грамотності).

Під впливом професіонального театру формуються згодом нові види видовищних мистецтв, та й усі видовища розвиваються від цього рубежу в бік театралізації, драматизації, мистецьких засобів зображення поведінки людини.

Незважаючи на те, що професіональний класичний театр від античних часів пройшов шлях значних модифікацій (як за зовнішніми ознаками, так і по суті), античні відкриття виявили свою принципову цінність і дивовижну історичну стабільність протягом 25 віків. Таких новацій принаймні п'ять:

- соборний пафос та містеріальний масштаб видовища;
- усталена структура організації видовища та утвердження основних театральних фахів;
- класична ("арістотелева") драматична конструкція, конфліктна структура сюжету;
- перевтілення актора в образ як провідне мистецтво у видовищі;
- театралізація як метод видовищного відтворення.

ТЕАТР СТАЄ ДЕРЖАВНОЮ СПРАВОЮ

У попередніх розділах ми були свідками поступової театралізації народної видовищної творчості. Але формування грецького античного театру було такою якісною новацією, яку поступовим розвитком видовищних традицій пояснити неможливо.

Повільна поступовість виразно простежується у формуванні азіатських театральних систем. Тут основним чинником формотворення стали культові мотиви, діяльність жерців, оскільки культове об'єднання родів і територій в Азії передує державотворчому (світському) шляху. Професіональний азіатський театр, який служив в основному культовим потребам, поступово і традиційно розвивав форми жрецьких містерій, асимілюючи у традиційну структуру досягнення обрядової та святкової народної творчості. Тому-то класичний китайський, японський, яванський, індійський та інші азіатські театральні канони попри всю розмаїтість виразних засобів народили однакову — епічну видовищну структуру, властиву культовим міфологічним формам.

Професіоналізація грецького античного театру почалася з того, що Діонісії стали *державним* святом. Згадаємо, що в шостому столітті до нашої ери Пісістрат переніс до Афін агони (театральні змагання мандруючих акторів, рапсодів та аедів), які проводилися після елевсинських містерій, і перетворив їх на державну справу. У "золотий вік Перікла" (V—IV ст. до н. е.), що вважається верши-

ною розвитку античної демократії, по всіх великих містах Греції вже побудовано грандіозні театральні споруди на 25–75 тисяч глядачів, тобто для всіх без винятку жителів міста та гостей театральних ігор. Античні театральні фестивалі фактично не припиняються протягом року, мандрують від міста до міста. *Саме держава, світська влада, громада беруть на себе організацію цих видовищ, мобілізацію колосальних матеріальних витрат і творчих сил, необхідних для таких грандіозних постановок.* І річ тут не тільки в матеріальній підтримці, а, передусім, у тій високій позиції, коли *театр глаголить від імені держави, громади, народу.*

Звичайно, жрецький, культовий вплив виразно відчутний і в античному театрі: вистава була священнодією, актом оживлення предків. Але світський вплив превалює. Про людину йшлося у цих виставах: міфологічні боги, як правило, залишалися за межами сюжету або з'являлися у розв'язці ("деус іс махіна"). Ці впливи та чинники породили безпрецедентний новий вид видовища, побудований на нових принципах — драматичних.

Театр тієї доби був насамперед інструментом творення громадянського суспільства, без якого не могла існувати демократична антична держава. Соборна (об'єднувальна) функція театру на цей час стає основною. Нагадаємо, соборна функція видовища — зібрати всіх людей, що живуть спільно, в одному просторі й часі, надати їм можливість брати участь в акті колективного сприйняття та співпереживання і таким чином відчути свою схожість, єдність. Саме соборна стихія спричинила будівництво величних театральних споруд, саме тому дії хору стають основною видовищною тканиною вистави. Пафосом античних драм, що не завжди прочитується нами, стала боротьба проти родових традицій, родової моралі, утвердження громадянсько-державницьких цінностей. Нова цивілізованість конфліктує з дикістю, поганством, і ця боротьба йде на рівні внутрішнього світу однієї особистості.

Зміст античних вистав не обмежувався сюжетом. Усією системою виразних засобів вони претендували на образне відтворення картини Всесвіту (звичайно, такого, яким його бачила антична людина). Вже сама побудова театральної споруди — гігантська чаша, накрита небом, присутність десятків тисяч людей, хоральний характер багатофігурних композицій, колосальний темперамент дії, її, якщо хочете, космічна енергетика, постійне звертання до неба та Олімпу, священнодійне оживлення предків, святковість та розмаїття багатоденного фестивалю — все це було продовженням і розвитком місте-

ріальної традиції. Без урахування цієї претензії на картину Всесвіту ані естетика цього театру, ані тексти та побудова п'єс не піддаються адекватному розумінню.

Перший (античний) урок історії театру засвідчив, що *без патронажу держави професіональний театр неможливий, але, з другого боку, – що держава не може бути цивілізованою без професіонального театру*. Наступним уроком була середньовічна містерія, яку організовували влада та громада великих міст. Театр Відродження теж мав різні форми державного статусу. Кінець XIX і перша половина XX століття дали стрімкий розвиток недержавних театрів, які збагатили драму багатьма відкриттями, але ці відкриття мали остаточне довершення на рівні державних (національних) труп. І сьогодні справжній стаціонарний репертуарний театр є або державним, або муніципальним. І річ тут не тільки у матеріальній забезпеченості. *Професіональному театрові органічно (від народження) притаманна потреба відчувати себе авторитетною інституцією*, місцем, де твориться Мистецтво, а не заробіток, де глаголять якщо не від імені людства, то, принаймні, від імені якоїсь громади. Це фундаментальний принцип контакту вистави з публікою, генетична основа театрального професіоналізму. Тому справжні майстри театру – не тільки дійові особи,– діячі.

Грецький античний театр став першим в історії людства професіональним театром. Форми класичних азіатських театрів утворюються значно пізніше й остаточно канонізуються у добу середньовіччя знов-таки у статусі державних театрів при дворах азіатських можновладців.

УСТАЛЕНА СТРУКТУРА ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ВИДОВИЩА Античний театр утворив легіон професіоналів – драматургів, акторів, хородидаскалів (учителів хору та його корифеїв), корегів (організаторів постановки), хористів (майстрів вокальної та пластичної імпровізації), музикантів. Робота цих "профі" дуже високо шанувалася й винагороджувалася, і це становище давало їм можливість повністю зосередитися на своєму мистецтві, сягати рівнів майстерності, недосяжних для акторів народного театру. Умови професіонального театру значно прискорили формування й оновлення канонів виконавського та постановочних мистецтв.

Професіоналізація театру значно сприяла цивілізованому розподілу праці, формуванню окремих театральних фахів. Ми назвали тільки частину з них, але вже напочатку з'явилися ще й оформлювачі сцени, декоратори, скульптори масок, кравці й шевці костюмів,

організатори всього виробничого процесу та ходу самої вистави, організатори фестивалю в цілому.

Режисура в античному театрі здійснюється як колективна традиційна творчість. Її реалізують архонт (загальний задум та організація театральних ігор), хорег (фінансування та виробництво окремих вистав), драматург (загальна трактовка вистави, п'єси, репетиції з основними акторами), протагоніст (перший актор — мізансцени та спів акторів), хородидаскал (музика та репетиції з хором). На цих творцях лежить обов'язок збереження й передачі з покоління в покоління постановочних канонів трагедії, комедії, сатирівської драми. Ці досить жорсткі канони не слід розуміти як щось консервативне, як гальмо творчого пошуку, навпаки, — вони були основним забезпеченням імпровізаційного виконання вистави, основою умовно-образних засобів постановки, своєрідними "правилами гри", гарантом порозуміння між творцями вистави та глядачем. Оновлення постановочного канону (традиційної режисури вистави) відбувалося у ті часи відносно повільно (десятиліттями). Але нагадаємо, що до цього постановочні канони видовищ оновлювалися протягом кількох століть.

Починаючи з античності, режисура як мистецтво найбільш інтенсивно розвивається саме в царині професіонального театру, де у XIX столітті й відбулося народження режисури як професії.

Таким чином, професіональний театр сформувався не тільки як художнє явище, а й як складна організаційна структура з розгалуженим розподілом праці. З часом ця структура вдосконалювалася й ускладнювалася аж до сучасних систем організації театральної справи та шоу-бізнесу й утворила навіть свою галузь науки.

Історичний розвиток сформував кілька видів європейського професіонального театру: грецький античний (V—IV століття до нашої ери), грецький театр доби еллінізму, римський античний театр, театр Комедія дель арте (що в перекладі означає "професіональний театр" — XV—XVI ст., Італія), класичний драматичний театр (Іспанія, Англія, Франція доби Відродження), оперний театр, класичний балет, оперета, ляльковий та естрадний театри.

Європейський класичний театр посів особливе місце у світовій культурі, поширився по всіх континентах, прижився нині у всіх національних культурах. Історія в такий спосіб засвідчує, що професіональний театр відкрив свій особливий предмет відтворення, специфічну тематику, яка має загальнолюдське значення й поширення; що цей театр, постійно оновлюючись, обіцяє жити вічно. Остан-

ня теза час від часу викликає неабиякі сумніви і тому потребує хоч деякої арґументації на користь вічності.

СПЕЦИФІЧНИЙ ПРЕДМЕТ ТЕАТРУ Протягом двадцяти чотирьох століть надзвичайна популярність театру як найбільш демократичного і доступного мистецтва була незаперечно очевидною, не викликала сумнівів щодо перспективи; це був єдино можливий вид професіонального видовищного мистецтва. Але у XX столітті ця ситуація різко змінилася. Екранні мистецтва дали майже необмежені можливості фіксації та показу реальної (документальної) поведінки людей. Здавалося б, коли документальне кіно й телебачення здатні показати все, необхідність у постановочних видовищах відпадає? Скільки разів у XX столітті пророкували якщо й не смерть театру, то, як мінімум, усунення його на периферію культури. Та дарма! Зйомочні можливості сучасної кінотелетехніки справді фантастичні, але ще нікому не пощастило документально зафіксувати справжню конфліктну взаємодію людей, процесуальний розвиток конфлікту їхніх практичних життєвих устремлінь.

Документальний кінематограф спромігся на створення образів планетарних політичних та соціальних зіткнень, воєн, криз, катастроф, але тільки-но він торкається рівня конфлікту особистостей, практичних життєвих устремлінь людей, образна процесуальність зникає, натомість з'являються образи констатуючі, знакові. Максимум документальних досягнень — *у глядача виникає уявлення про конфлікт, але він не стає очевидцем і співучасником повнокровної конфліктної боротьби.* Можна сміливо твердити, що документальне зображення конфліктної боротьби — річ принципово неможлива, оскільки в житті особи, що конфліктують, старанно уникають відкритої боротьби, публічних зіткнень. На яку плівку і якою камерою можна зафіксувати внутрішню поведінку, інтимні взаємовпливи між людьми? Все це реалії, ретельно приховані від зовнішнього вияву, від стороннього ока, психологічні. Навіть добре замасковані камери, які знімали у сім'ї по кілька місяців без зупинки (були й такі спроби) не зафіксували ходу сімейного конфлікту, подали тільки початок конфліктних стосунків, кілька його результативних прикмет та кілька сімейних скандалів. Конфліктне "буття людського духу" і навіть соціальний зміст конфлікту довелося пояснювати, а не показувати. Постановочне (художнє) кіно і телебачення мають у цьому плані дещо більші можливості, але й вони поступилися цим полем театрові.

Для повнокровного видовищного відтворення конфлікту, який сприйматиметься глядачем із співчуттям та співпереживанням, потрібні організація умовного сюжету з особливим складом та напруженням подій, умовні час та простір, щире спілкування живого актора з живим глядачем... Одне слово, потрібен театр, без якого одвічна таємниця конфліктного спілкування людей не може дістати образного перетворення на видовище.

Історія видовищної культури під кінець XX століття ще раз незаперечно довела, що *театр має специфічний, недоступний для інших мистецтв предмет (тематику) — конфліктну боротьбу та єдино адекватний спосіб її видовищного відтворення — класичну конфліктну драму.*

Ця унікальна функція європейського класичного театру зробила його загальнолюдською і вічною цінністю.

ДРАМАТИЗАЦІЯ, ДРАМАТУРГІЯ

Театр породив драматургію як вид літератури. Але згадаємо, що у грецькій античності драмою називали саму виставу, а не текст п'єси. Лише згодом драматургією поіменували літературну основу вистави, а драмою — один з її жанрів.

Режисура вкладає у слово "драматургія" його первісний зміст: драматургія видовища. Ми розуміємо драму як матерію сценічну, багато в чому не вербальну, як контрапунктну взаємодію у просторі й часі всіх художніх засобів видовища (виконавець, глядач, стосунки з глядачем, сценічна дія, сценографія, мізансцена, пластика, звук та ін.). *Драматургія у кінцевому своєму вигляді — це цілеспрямований потік вражень глядача, зміни почуттів, які він переживає під час перегляду, що спрямовує глядача до народження ним художньої ідеї.*

Драматургічне мислення, драматизація як художній метод — усе це приналежність вистави, виконавського та режисерського мистецтв, а не тільки літературний акт, який вимагає лише видовищної ілюстрації.

Тексти грецьких античних п'єс були частиною вистави і про саму виставу дають досить неповну інформацію. Адже антична вистава була ближчою до сучасної опери чи ораторії, аніж до суто драматичного театру. Античні драматурги не записували до своїх текстів ані музики, ані мізансцен, ані масок та інших постановочних засобів. У таких записах тоді не було необхідності: драматург сам був основним постановником вистави і добре знався на постановочному каноні.

Таким чином, текст античної п'єси був лише частиною постановочного задуму. Промовистим є те, що Арістотель у "Поетиці" кілька разів наголошує, що "постановка, танці і спів" є складовими частинами драми. Отже, драматургію він теж розумів як реальну виставу, а не як писаний текст персонажів. Але контекст "Поетики" свідчить, що Арістотель відкрив самодостатню художню цінність текстів античних п'єс, уперше довів, що вони є особливим видом поезії (термін "поезія" тоді мав значення, яке збігається із сучасним "художня література"). У цьому відкритті, мабуть, основний пафос "Поетики", який не зовсім очевидний за сьогоднішнього першопрочитання. З цієї точки зору стає зрозумілим, чому Арістотель видовищну тканину вистави (за його термінологією, "оформлення, постановку, музику, ритм, авлетику та кіфаристику") кілька разів називає несуттєвою. Несуттєвою для синкретичної хоральної вистави? Хіба міг так вважати один з найбільш витончених шанувальників театру? Але видовищна тканина вистави справді несуттєва для його цілей як дослідника "поезії", для доведення того, що *тексти п'єс — уже драма, що це самостійний самодостатній творчий акт і навіть найвищий вид літератури, головна змістовна основа видовища*, що вистава може бути довершеною тільки тоді, коли п'єса (текст і склад подій) являє собою довершений мистецький твір.

Примат драматургії (п'єси, сценарію) у видовищних мистецтвах з часів Арістотеля став важливою підвалиною в розумінні законів театру і творчого режисерського процесу. Але це жодною мірою не означає, що створення п'єси — абсолютно єдиний акт драматургічної творчості. Навпаки, для будь-якого практика театру ясно, що п'єса — то тільки початок видовищної творчості. Найдовершеніша писана драма при перенесенні на сцену втрачає своє незалежне художнє існування. Погана вистава за класичною п'єсою здатна повністю знищити цю цінність і навіть перетворити класичний текст у свого роду безглуздя.

Звичайно, творчість драматургів багато в чому визначала розвиток театру. Але очевидно й те, що драматургія базується на виконавських та постановочних досягненнях видовищної культури. В усякому разі, історія фіксує однозначну закономірність: спочатку формується національний класичний театр, потім — національна класична драматургія. Якось забувається, що *спочатку були акторами і тільки потім стали драматургами* Есхіл, Софокл, Еврипід, Арістофан, Шекспір, Мольєр, Вольтер, Ґете, Гюго, Гоголь, Кропивницький,

Карпенко-Карий — список можна подовжити. Драматична організація виразних засобів мала місце й у дотеатральних видовищах, але навіть у найкращих зразках вона піднімалася лише до образної ілюстрації міфологічного епосу. Давньоазіатські п'єси (точніше було б сказати — поеми) при сучасній постановці вимагають суттєвої переробки — драматизації.

КОНФЛІКТНА СТРУКТУРА СЮЖЕТУ Сучасна режисура діє в умовах небаченого раніше розмаїття видовищних форм. У цій ситуації розуміння специфічної природи конфлікту, конфліктної драми є актуальною проблемою професіональної орієнтації режисера. Тому ми змушені зробити ще кілька зауважень про те, що вирізняє конфлікт з-поміж інших суперечностей між людьми.

Античні греки відкрили видовище, що ґрунтувалося на складі подій, пов'язаних психологічною причинністю, подій, які "йдуть не одна за одною, а одна через одну" (Лесь Курбас). Особистість постає в європейській класичній драмі в рухові, розвитку й зіткненнях, у моменти катастрофічних змін характеру, у безперервній зміні стосунків з іншими дійовими особами. "Від щастя — до нещастя і навпаки" (Арістотель).

Конфліктне протистояння — боротьба особлива, ускладнена обставинами і стосунками, що її гальмують, вона не може вирішитися коротким двобоєм. Це не просто гостре протиріччя, нехай і між яскравими особистостями. Серед багатьох видів протиріч між людьми *конфліктну ситуацію вирізняє одночасна наявність стосунків ненависті й любові, конфліктуючі сторони водночас і стоять на заваді одне одному, і необхідні одне одному*. Одночасний і міцний негативний і позитивний зв'язок! Тому так часто у класичних п'єсах герої пов'язані міцними родинними або любовними узами.

Добро і зло у кращих класичних п'єсах не розташовані по різні боки від лінії протистояння між персонажами. Згадаємо принципову тезу Шекспіра, висловлену ним у пролозі до "Ромео і Джульєтти": конфліктують у п'єсі *"дві однаково шановані сім'ї"*. Поділ персонажів на позитивних чи неґативних — "традиція" вже іншого театру, який розміняв мудрість на примітивне моралізаторство та "ідейність" імператорських драморобів. Добро і зло у справжній драмі воюють між собою на рівні кожної особистості.

Повнокровний драматичний конфлікт — це вузол, який не можна ані розв'язати, ані розрубати, ситуація проблемна і, якщо хочете, принципово безвихідна: немає виходу, який можна запропонувати

на всі випадки. У житті людина розв'язує конфлікт на свій страх і ризик. І це розв'язання завжди несе болючі втрати для обох конфліктуючих сторін, дається людині в муках. Тому конфлікт завжди залишається таємницею, до якої душа додивляється і дослухається з таким вічним трепетом і цікавістю.

Доводиться про це говорити, оскільки досить часто постановники спрощують конфлікти до чорно-білого арифметичного протиріччя "позитив — неґатив", коли, скажімо, "Гамлет" будується на суцільній ненависті сторін. Тоді принц датський, яко садист, знущається з матері, яку ненавидить, і чомусь довго не може підняти руку на дядька-короля, з яким "все ясно" вже у першій сцені. Як легко навіть шекспірівський текст перетворити на сценічне безглуздя та ще й чомусь у віршах!

Неодмінною притаманністю персонажів класичної трагедії та комедії є талант до щирої любові та гострий і вигадливий розум. Через те боротьба між ними снується тонко, наче мереживо, ведеться приховано, позиційно, без "лобових атак", торкається найінтимніших струн людського духу. Саме тому називаємо їх "героями п'єси" незалежно від позитивного чи неґативного ставлення до них глядача. Та й саме це ставлення при першому перегляді визначається далеко не відразу. Складна тканина конфліктної взаємодії утворює магічне "тривання" драматичних подій, яке Лесь Курбас визначав як родову особливість справді конфліктної боротьби.

Хоча конфліктні ситуації дуже поширені у житті, але відбуваються вони не так демонстративно, як у драмі. Сюжет класичної п'єси — не дзеркальне відтворення реального конфлікту, а скоріше — його динамічна модель, матерія умовна, штучна, чітко побудована, очищена від випадкових обставин та несуттєвих слів.

Конструкцію класичної "арістотелевої" драми схематично можна зобразити як послідовну низку подій: ВИХІДНА ПОДІЯ — ЕКСПОЗИЦІЯ— ЗАВ'ЯЗКА — РОЗВИТОК ДІЇ (5—7 подій) — КУЛЬМІНАЦІЯ — РОЗВ'ЯЗКА (зав'язка нового конфлікту). Події ці пов'язані "єдністю дії", яку сьогодні правильніше було б іменувати "єдність конфлікту" (Арістотель поняття "конфлікт" ще не знає, хоча він зробив найважчі перші кроки у бік визначення цієї складної реальності). Єдність конфлікту означає, що п'єса починається з початком конфлікту, не виходить за межі одного конфлікту і закінчується, коли вичерпався конфлікт. Єдність конфлікту має свій вираз і в чіткому виділенні основних дійових осіб (героїв), які протягом драми переживають лише одну катастрофічну зміну долі

та характеру. Такий лаконізм класичної драми пов'язаний із закономірністю, яку Арістотель визначає як необхідність "обсягу (об'єму), який легко оглянути" * (29, ст. 111). Ця фундаментальна умова пов'язана з тими обмеженнями в часі та просторі, які має реальне видовище та властиве йому незворотне сприйняття (воно рухається тільки вперед, не може зупинитися, повернутися назад, як це властиво сприйняттю, скажімо, літературного твору). Тому суто літературні аналоги драми (драматичні поеми типу "Фауста", діалогові романи) не обмежують себе ані єдністю конфлікту, ані кількістю подій, ані обсягом у часі та просторі.

"ГРА З ГЛЯДАЧЕМ" Ще одне "правило гри", започатковане античним театром: *він не знає "четвертої стіни"*. Персонажі та хор постійно спілкуються з глядачем, а не тільки поміж собою, усі конфліктні події розігруються, як на суді, при свідках, роблять глядача важливим персонажем сюжету, "вболівальником" конфліктуючих сторін, які поперемінно звертаються до глядача за порадою і підтримкою. Цей драматургічний "ключ" зумовлює і природу театрального контакту, і природу сценічної поведінки актора. Зрештою, саме характер спілкування між сценою та залою утворює жанр драми, на відміну од літературних жанрів, які утворюються передусім ставленням автора до сюжету, хоча і стосунки автора з читачем – також важливий чинник.

Театр з "четвертою стіною" з'явиться й пошириться тільки в останній третині XIX століття зусиллями майнінгенців – Костянтина Станіславського, Отто Брама, Андре Антуана і дістане несправедливу назву натуралістичного театру ("життя у формах життя"). Твердимо, що таке найменування несправедливе, оскільки ці великі режисери розуміли "четверту стіну" також як певну умовність і не прагнули подати на сцені якийсь документальний аналог життя. Просто вони робили "гру з глядачем" більш тонкою, не безпосередньою. Адже режисерам цього напрямку належать глибокі розробки щодо особливої природи почуттів актора у кожній п'єсі та ролі, "природи (способу) гри" як жанрової основи вистави,– тобто глибокі міркування щодо утворення "силового поля" між глядачем та сценою. "Ілюзія четвертої стіни" – це також їхня формула.

Розвиток режисури XX століття у пошуках життєвої правди та нової театральної достовірності ще раз незаперечно довів – *основна правда театру полягає в тому, що дія відбувається на сцені та за активною участю глядача.*

В усякому разі, без урахування "гри з глядачем" класична ("арістотелева") п'єса стає просто незрозумілою, штучною, такою, що вимагає скорочень "зайвого" тексту та "заземлення" сюжету. Це стосується й Есхіла, й Арістофана, і "Гамлета", і "Наталки-Полтавки". Тут виразно проглядається важливий принцип: *без "гри з глядачем" неможлива видовищна реалізація конфліктного сюжету.*

НАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІДЕЇ Тут не місце для детального аналізу всіх причин та обставин, через які конструкція та видові закономірності класичної драми склалися такими, якими вони є. Але фундаментально важливою причиною ми вважаємо утворення нових умов сприйняття художньої ідеї: без прямого авторського втручання. Місце автора і режисера у класичній драмі — за кулісами, робити персонажів "рупорами ідей" означає визнати свій непрофесіоналізм. Особливий склад подій, талановитість і магічна привабливість героїв класичної драми, незалежно від того, по який бік конфлікту вони розташовані, "гра з глядачем" — все це додає класичній конструкції ще один вимір драматичного динамізму: сам глядач під час перегляду опиняється в суперечливій процесуальній ситуації — він весь час вагається у своїх співчуттях та приязні до учасників конфлікту, протягом перегляду змушений кілька разів змінювати свої прогнози щодо розвитку конфлікту і загальної його оцінки. Аж після перегляду глядач одержує можливість остаточно визначитися у своїх почуттях, для чого йому треба ще раз продивитись сюжет у своїй уяві (от ще чому потрібен "обсяг, який легко оглянути").

Таким чином *глядач драми в процесі перегляду здійснює "спроби та помилки" і сам народжує художню ідею як свої власні почуття і прагнення, як власну оцінку конфлікту*. Вистава не нав'язує і не виражає своєї художньої ідеї, вона тільки створює умови для її формування в душі глядача. Володимир Маяковський, який у поезії був "агитатором, горланом, главарем", мав, проте, чутливу драматичну інтуїцію і на одному з театральних диспутів висловив таку крайність: "Нам нужно не то, чтобы таскались с идеями по сцене, нужно, чтобы с идеями уходили из зала".

Умовну, штучну конструкцію подій драми глядач сприймає як життєву правду не тільки тому, що вона є динамічною моделлю живого конфлікту, а ще й тому, що його власна внутрішня поведінка під час перегляду була правдивим повторенням його "проб та помилок" у реальному житті.

Звичайно, класична ("арістотелева") драматична конструкція сформувалась не одразу. Вона прибрала довершених форм тільки

в добу пізнього Відродження, була суттєво реформована романтиками, а її розуміння та новотворення триває й у наш час. Але початок процесу і сам метод драматизації — фундаментальне відкриття в історії видовищ. І зробив це відкриття театр античної Греції. Всі пізніше сформовані драматичні конструкції (серед них і ті, що з'явилися у царині кіно і телебачення) наслідують досягнення класичної драми, модифікують і перебудовують її складові частини.

ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА В ОБРАЗ Більшість дослідників вважає перевтілення родовою особливістю театру. Справді, тільки в умовах сценічної драматизації акторське мистецтво отримало можливість сягати найпотаємніших глибин людської душі, образно відтворювати долю особистості, її характер. Суть (природу) акторського перевтілення влучно сформулював М. С. Щепкін: "влізти у шкуру дійової особи", "оволодіти логікою її поведінки" (це вже К. С. Станіславський), отже, прибрати на себе тіло й душу дійової особи, її вчинки.

Принцип "гри з глядачем" аніскільки не суперечить принципові глибокого перевтілення ("вживання") в образ, адже грає з глядачем саме образ, характер, а не актор. Справжня сценічна органіка актора практично неможлива за принципом "я у запропонованих обставинах", це лише методичний засіб першого етапу навчання актора та освоєння ролі, який тимчасово виключає глядача із сценічного процесу.

Професіональний театр створив умови для інтенсивного розвитку зовнішньої і внутрішньої техніки актора. Розробляються вимоги до сценічної мови, співу та пластики, а також системи вправ, що тренують дикцію, дихання, голос, танець і сценічний рух. Накопичувався і шліфувався досвід образного відтворення "життя людського духу" — від античних масок до класичного балету. Ще в античні часи були засновані й успішно діяли школи, де навчали акторів. Хоча не збереглося докладних античних записів щодо техніки актора, ми знаємо, що такі записи були, і впевнені, що цей досвід було передано римським акторам та їхнім вчителям, а від них (через темряву раннього Середньовіччя) — театру Відродження, коли були відновлені та записані системи акторського ремесла і мистецтва, які лягли в основу розмаїття сучасних акторських напрямів та шкіл.

Для актора грецького античного театру перевтілення було не кінцевою метою, а тільки шляхом до неї. Мета ж полягала у потрясінні, у зливі щирих і сильних почуттів, у масштабному переживан-

ні болю (страсті), який міг би народити у глядача не просто співпереживання, а "жах та співчуття" — катарсис. Без цієї гротескової напруги священна місія актора тоді вважалася не виконаною ані в трагедії, ані в комедії, а самого актора не визнавали за професіонала. На жаль, цю місію виконують далеко не всі сучасні "зірки". В усякому разі, кінематограф XX століття зафіксував тільки двох акторів, які можуть у цьому дорівнятися до античних — Чаплін та Бучма. З моїх театральних вражень пригадуються тільки Аспасія Папатанасіу і Володимир Висоцький. Та античний приклад живе і, безумовно, ще не раз відродиться.

З рівня грецького античного театру місія професіонального актора завжди трактувалась як священна, а його мистецтво та діяльність були піднесені на рівень інших муз та наук. Відтоді фігура актора-майстра стала центральною в усій системі видовищної естетики.

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЯК СПОСІБ ВИДОВИЩНОГО ВІДТВОРЕННЯ

Вона починається в античності з будівництва спеціальних театральних споруд. Це важлива частина режисерського мистецтва: архітектурне вирішення всього видовищного простору — і простору для глядача, і простору для видовища, адже це кардинальний момент в естетичному контакті видовища з глядачем, у виборі постановочних засобів.

Архітектуру античних театрів уважно проаналізовано вченими. З'ясувалося, що це дивовижні споруди для десятків тисяч глядачів з ідеальними акустичними, візуальними та іншими умовами контакту глядачів з драмою. В основі всіх елементів цих споруд лежить принцип "золотого перетину", тобто принцип пропорцій людського тіла. Коли у другій половині XX століття було відновлено античні вистави у кількох грецьких амфітеатрах, наприклад, у Піреї, то виявилося, що це не просто споруда, а "живий організм", закони якого діють на акторів та режисерів стихійно, невідворотно (Автор вперше дізнався про це зі слів видатної грецької артистки Аспасії Папатанасіу). З'ясувалося, що кожен акторський мікрозвук, кожен найтонший мімічний порух обличчя або пальця чудово сприймаються з будь-якого місця театрону, що в цій споруді не можна наигравати, кричати "відкритим" звуком і, водночас, вона не терпить побутової "органічності": одразу нічого не видно й не чути. У 80-ті роки я з театральною делегацією побував у Ліоні, де збереглася антична театральна споруда. Вранці (коли й починалися античні

вистави) при світлі сонця й тихому вітрі ми провели з акторами виконавські проби і мали нагоду наочно переконатися, що античний театральний простір — це найсуворіша і надихаюча режисура. Аналогів цим спорудам ми чомусь не маємо й досі, хоча видовища подібного розмаху вже давно ставимо.

Так було сформовано класичний театральний простір: з одного боку глядач, з другого — видовище. Цікаво, що ці два простори за розмірами приблизно рівні (простір видовища буває дещо більшим). Театральний простір був скоригований римським античним театром (зникла орхестра і за цей рахунок розширилася скене). Італійські архітектори доби Відродження (Браманте, Серліо та інші), які в цей час домінують у процесі новонародження професіонального театру, винайшли так званий "театр-коробку" — сучасну, накриту дахом будівлю класичного театру з добре обладнаною сценою (кулісна система). Але античний архітектурний принцип було збережено: коло, поділене на два рівних простори — залу для глядачів та сцену.

Це щодо архітектурного (фізичного) видовищного простору театру.

Але не меншим відкриттям була можливість утворення на сцені ілюзорного простору вистави за рахунок оформлення сцени та вбрання акторів, а також за рахунок особливого мізансценування. Професіональний античний театр повною мірою засвоїв образну роль сценічного середовища і виробив розвинену культуру його художнього вирішення за рахунок декорацій, костюмів та гриму, масок, ігрового реквізиту, сценічної машинерії (екіклеми, "махіна", періакти). Показово, що античний театр не пішов за принципом сценічної ілюстрації місця дії. Весь комплекс оформлення було підпорядковано загальній емоційній атмосфері вистави, зображальному відтворенню характеру (природи) дії, а не зображенню місця дії. "Єдність місця дії" — це міф не античний, це міф, вигаданий про Арістотеля теоретиками театру доби класицизму. У грецьких п'єсах місце дії змінюється досить часто ("Медея" або "Мир" Арістофана — яскраві приклади), а от оформлення вистави завжди здійснювалося за симультанним (одночасним, одноразовим) принципом — єдиний образний простір на всю виставу. Від античних пошуків образу вистави рукою подати до сучасних систем сценографії з широким використанням архітектурних новацій, фактурних та світлових засобів створення драматичної атмосфери.

Геніальна інтуїція театральності, сценічного драматизму впевнено вела наших античних предків шляхом образного новонародження-

ня життя на сцені у формах театральної святковості та священнодії, а не шляхом "достовірної" ілюстрації "життєвої правди". Звідси знахідки в образному зображенні поведінки людини через сценічну пластику, речитатив та вокал, а головне — через особливу інтенсивність почуттів актора.

Важливим чинником класичної вистави ще з античності стало невипадкове розташування дійових осіб на сцені — мізансцена. Невипадкове щодо виявлення розвитку конфлікту. Звичайно, мізансценування існувало і в дотеатральних видовищах, але як особливий виразний засіб, як спосіб драматизації було відкрите для мистецтва режисури саме професіональним театром. Проте ще довгий час мізансцену робили інтуїтивно і канонічно (мізансценна традиція). Вперше закони мізансценування були усвідомлені та сформульовані театром французького класицизму, тому й слово це французького походження. Маємо відомості, що великий внесок було тут зроблено Расіном і Мольєром. Відтоді закономірності утворення мізансцени стали свідомо застосовувати у всіх видах видовища. Нові рівні цього мистецтва і його усвідомлення маємо у режисерському театрі XX століття та в екранних видовищах.

Для нашої мети, загального огляду видів видовищ, немає потреби докладніше описувати багатогранне, але добре вивчене мистецтво театру. Ми зупинилися лише на тих принципових новаціях, які визначають його місце у розвитку видовищної культури, якими він збагатив видовищну культуру, та зауважили кілька моментів, актуальних для сучасної режисури. На завершення цих оглядових шкіців залишилося висловити оптимістичне сподівання, що чудо професіонального театру, магія театру ніколи не будуть розгадані та остаточно розшифровані, оскільки наші античні предки народили його здатним до безкінечного оновлення — безсмертним.

Розділ 8

ВИДОВИЩА АНТИЧНОГО РИМУ

НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ ПОСТАНОВОЧНОЇ РЕЖИСУРИ Почався він у межах римської видовищної культури. За цієї доби маємо безпрецедентне розмаїття видовищних форм, хоча принципово нових видовищ Рим створив небагато. Але практично всі видовищні форми, що їх римляни перейняли від минулого, у цю добу набувають значного розвитку і збагачення саме у постановочних вирішеннях. Цей розвиток такий щедрий, що маємо підстави констатувати *якісне оновлення режисури як мистецтва.*

Масштаби римської видовищної спадщини зумовлені *колосальними часовими межами епохи* — сім століть (якщо рахувати від початку Республіки у 510 р. до н. е. — до кінця Імперії у 193 р. н. е.), *неосяжними територіями* — майже вся Західна Європа, Близький Схід, Північна Африка і, нарешті, — *нестримним потягом суспільства до всіх видів видовищ*. Аж до того, що основним гаслом доби стає "Хліба й видовищ!".

Народні обряди, ігри, свята (наприклад, Сатурналії, які були бучним розвитком грецьких Діонісій), багатоденні, щедро театралізовані та декоровані весілля і похорони, жрецькі містерії, й одночасно постановки у формах грецького античного театру, оргії, які набули небаченого у Греції масштабу за масовістю постановок і пишнотою оформлення, бродячі актори (міми), аматорський театр (ателани, палеата, тогата, перші спроби імпровізаційного театру масок, який відродиться через тисячу років у знаменитій Комедії дель арте). Усталився своєрідно римський канон професіонального театру — комедії Плавта і Теренція, трагедія жахів Сенеки. Театр сягнув такого рівня популярності, що у ньому мали за честь грати навіть богорівні імператори.

І все це багатство та розмаїття видовищ маємо на тлі енергійного розвитку політичної, правової та філософської культури, на тлі майстерної літератури та драматургії. Доводиться про це нагадувати, оскільки досить поширена думка, що римські видовища в основному вдовольняли невибагливі смаки юрми, були тільки плебейською розвагою з акцентами на насильстві, крові, сексі. Так, маємо в цю добу естетизацію сили, навіть грубої сили, маємо криваві та відверто еротичні видовища, але не можемо погодитися, що це завжди був невибагливий кіч. Культура кінця XX століття знову повертає у свою царину цю "небезпечну" тематику, тому досвід античних римлян може допомогти естетичному освоєнню тих сфер, які завжди турбували людину, збуджували мистецьку цікавість попри всі панічні ханжеські табу.

Організація та постановка видовищ в античному Римі стає важливим чинником політичної боротьби, одержання й утримання влади. Чинником, майже паритетним з військовою силою. На видовища витрачають величезні державні та приватні кошти і зусилля, ставлять видовища з такою бучністю та розмахом, яким немає прецедентів ні до, ні після Риму. Хіба що наприкінці нашого століття можна констатувати початок видовищного буму, який здатен перевершити римські зразки. Тим більшою має бути режисерська увага до римської видовищної культури.

Римляни роблять свята і постановки для одночасного перегляду десятками і навіть сотнями тисяч глядачів, будують гігантські видовищні споруди — стадіони, цирки, театральні амфітеатри для вистав, оздоблені мармуром, дорогими тканинами, золотом і слоновою кісткою. До створення видовищ залучають сотні архітекторів, художників, скульпторів, будівничих, акторів, ораторів, музикантів, шевців та малярів. Щедро винагороджують авторів та виконавців. Навіть у далекі військові експедиції армія бере з собою "видовищний легіон" — акторів, костюми, декорації, поетів та музик.

Майбутня режисерська наука створить системну картину розвитку видовищної архітектури, сценографічних рішень, пластичних та музичних знахідок у видовищах римської доби. Тогочасне постановочне мистецтво оперує масовими сценами з сотнями виконавців, багатотисячними процесіями, такими геніальними акторами як Езоп і Росцій, гротесковим напруженням пристрастей, жанровими контрастами, розвинутими системами постановки дикції, голосу, пластики.

На жаль, конкретні відомості про постановку римських видовищ розпорошені по багатьох джерелах (в основному — іншомовних) і не мають належної систематизації та узагальнення. Ця робота вельми актуальна з огляду на асоціації між римським та сучасним видовищними бумами, а також тому, що є *надія довести, що саме в цю епоху відбулося першонародження режисури як професії.*

Достеменно відомо, що організацією видовищ опікувалися едили — керівники міської сторожі та наглядачі за державними будівлями. Гай Юлій Цезар на початку кар'єри зажив слави як едил, як організатор розкішних видовищ, на які він витратив усі свої гроші, та ще й зробив великі борги. Потім, ставши римським диктатором, він, звичайно, відшкодував ці витрати. І все ж таки, навіть генія Юлія Цезаря не вистачило б на постановочну роботу над видовищами, які відбувалися у Римі мало не щотижня. Адже такі багатокомпонентні постановки хтось мав задумати, організувати, скомпонувати усе це розмаїття в художню єдність. Та нам поки що не відоме жодне прізвище такого римського професіонала.

Характер нашого дослідження вимагає зупинитись на такому дуже загальному описанні режисерського мистецтва тих римських видовищних форм, які народилися ще у доримські часи. Нам потрібна ця загальна картина видовищності, постановочності та театралізації, оскільки ці тенденції характерні буквально для всіх сфер життя античних римлян. І тільки на тлі цієї стихії можна уявити і зрозу-

міти, як могли виникнути і сформуватися ті кілька суто римських видовищних форм, до стислого описання яких ми й підійшли.

БОЇ ГЛАДІАТОРІВ Був у автора сумнів, чи описувати це криваве видовище у наші часи, коли всі цивілізовані держави ухвалили закони проти зображення насильства навіть у постановочних фільмах. А тут документальне публічне вбивство! Тоді й публічні страти теж можна аналізувати як видовище: "режисура" ж там накопичилася досить солідна за римські та середньовічні століття? Якось моторошно ставити такі акції у гуманний ряд видовищ...

Взимку 1946 року автор 12-літнім підлітком був свідком публічної страти фашистських воєнних злочинців на центральній київській площі. Ще й досі я переживаю цей акт як жахливий глум над собою, хоч у мене було багато підстав ненавидіти саме тих фашистів, яких при мені повісили, але "ярость благородная" не підіймалася хвилею в душах. Мене довго переслідувала жахлива з'ява: одягають зашморг на мою шию, від'їжджає з-під моїх ніг поміст, розташований на вантажній машині, мої ноги смикаються у передсмертних судомах... Це не той "жах і співчуття", які дають катарсис, виховують совість і законослухняність. Споглядання насильницької смерті розриває душу жахом приниження, безпорадності, породжує трепет боягузтва, а у злочинних душах — жадобу до помсти і садизм. Хоч би який "божественний зміст" тулили римські та середньовічні ідеологи до публічних страт, хоч би якими процесіями, мізансценами, костюмами, навіть музикою та декораціями оперували "режисери" — інквізитори, публічна страта не перетворилася на видовище. Тут немає спеціально підготовленої поведінки, як одухотвореного процесу, немає по суті і виконавців: і жертви, і кати діють з примусу, не з власної волі, не як люди, а як істоти. Тому публічні страти, незважаючи на багатотисячолітнє впровадження, не набули ніякого естетичного змісту, не викликають у публіки ніякої естетичної реакції (а така реакція стихійно виникає як "пускова" при перегляді буквально всіх видовищ), залишаються актом елементарного залякування людини.

Кажу "залишаються", оскільки і сьогодні публікують у газетах фото й описання публічних страт, наприклад, у Афганістані. Кілька спроб знімати публічні страти у кіно відбулися у 60-ті роки. Ці кадри породили зливу протестів громадськості в усіх країнах, були засуджені всіма християнськими церквами, "режисери" були прокляті Богом і людьми. Ми можемо пишатися тим, що журі всіх

кінофестивалів не приймають до розгляду фільмів з документальними кадрами насильницької смерті не тільки людей, а навіть тварин.

Але... Ми з трепетом спостерігаємо жорстокі двобої між боксерами-професіоналами, контактні єдиноборства, де немає жодних гуманних заборон. Сприйняття протестує проти таких видовищ, коли майстерність виконавців вельми низька, але коли це двобої чемпіонів світу, відчуваєш якесь піднесення, хоча душа й жахається. Майстерна корида — улюблене видовище в Іспанії та Латинській Америці, тореадори (а вони теж убивають) стають національними героями на рівні видатних акторів. Каскадери дають для десятків тисяч глядачів шоу зі смертельно небезпечними трюками, на автогонках досить часто гинуть відважні чемпіони... І в людей чомусь є потреба все це бачити, пережити, і відчувають вони при цьому не принизливий жах, а піднесену патетику. І виконавців тут ніхто не примушує...

У всіх цих видовищ є спільний прабатько — римські бої гладіаторів.

Можливо, на початку це була поганська розвага на зразок публічної страти. Але згодом гладіаторські двобої обросли такими правилами та церемоніями, що перетворилися на унікальний римський видовищний винахід. І все ж таки сучасна мораль не може примиритися з кривавим актом... Та не будемо поспішати з осудом наших предків з позицій сучасного гуманізму, спробуємо подивитись на гладіаторські змагання очима античних римлян, у яких ще не було християнського ставлення до смерті людини, і яких історія визнає одними з фундаторів гуманізму як такого.

Достовірно відомо, що Спартак (70-і роки до н. е.) був професіональним гладіатором. Традиція гладіаторських "вистав" почалася ще до нашої ери і тривала до кінця 4-го століття нашої ери, коли імператор Феодосій заборонив у Римі всі інші, окрім християнства, релігії та всі "поганські" видовища. Отже, гладіаторські бої проіснували принаймні 500 років і користувалися великою популярністю на всіх територіях Римської імперії у мільйонів глядачів. Тепер уявімо собі, чи багато б знайшлося серед колишніх воїнів, мужніх і красивих мужчин (а тільки таких брали у гладіатори), чи багато знайшлося б серед них подонків, які ладні були б викупити своє життя ціною простого публічного вбивства іншого воїна тільки задля розваги ворожого натовпу? Тут щось інше... Згадаємо принагідно, що полонених воїнів римляни не страчували, а берегли для рабської праці як найцінніший "товар". Отже, бої гладіаторів не

мали на меті публічної страти, не було у них ката й жертви. Був двобій рівних за силою, озброєнням та майстерністю бійців. Римляни прискіпливо дотримувалися цих умов.

Гладіаторів рекрутували з числа воїнів-рабів, з майстрів збройного двобою. За свідченнями істориків, кожна вілла (центр великого маєтку) мала гладіаторський цирк і школу, де гладіаторів, перш ніж випустити на арену, навчали і тренували по кілька років. Це були професіональні актори. Навряд чи вдалося б протягом 500 років примушувати виходити на арену тисячі професіональних гладіаторів тільки під страхом смерті (але ж і гладіаторська професія давала дуже мало надії вижити). Ніякі примуси і нагороди самі по собі не змогли б перетворити гладіаторство на мистецтво. До того ж відомо, що гладіаторів брали у школи не з примусу, а за конкурсом, що стати гладіатором воїни-раби мали за честь. Замість ганебної долі раба воїни обирали ризик і мужню смерть, яка для них була не карою, а фатумом.

Гладіаторів навчали у школах битися майстерно, вигадливо, красиво. За мужність і красу публіка, як відомо, могла дарувати життя навіть переможеному гладіаторові, а могла й засудити до страти переможця, якщо він був незграбним або підступним. Якщо бій перетворювався на звичайну різанину, карали не тільки гладіаторів, а й їхніх вчителів. Показово, що такі покарання проводилися не публічно, не на арені. Гладіаторів навчали не тільки майстерності й пластики бою, а й виховували у них почуття гідності, воїнського благородства. Так, у Римі був культ сили (а де його тоді не було?), але не було культу бандитизму, звірячого вбивства. Римські завоювання та військові насильства одягалися в шати чесної перемоги у відкритому бою. Моральний стан війська та цивілізований (як на той час) авторитет сили були найважливішими чинниками римської влади. Гладіаторські бої утверджували цю мораль.

Цирки для кожного гладіаторського змагання щедро оформлювалися дорогими тканинами, декораціями, коштовними оздобами. Бійці одягали спеціальні видовищні костюми, іноді — маски. Театралізація була не тільки зовнішньою, а й драматургічною: вводилися різні правила (не бити лежачого та не завдавати ударів у спину, вражати супротивника тільки до пояса), влаштовувалися бої із застосуванням різних типів зброї (тризуб — проти кинджала та сітки), бої проти хижаків — тигра, лева, леопарда; ставилися й колективні змагання, битви на кораблях-галерах. Саме для гладіаторських боїв було зведено найбільшу в історії видовищну споруду —

цирк "Колізей" (72 р. н. е. – 50 000 глядачів), де арена могла заповнюватися водою для постановки морських боїв. Це був не єдиний цирк у Римі, знаємо, наприклад, що собор святого Петра побудований на місці колишнього цирку Нерона. За леґендою, саме на арені цього цирку було страчено апостола Петра. На арені Колізею у II-му столітті н. е. були затравлені дикими звірами сотні християн. Але ці "видовища" не мали нічого спільного з боями гладіаторів або ж із використанням цирків як видовищних будов…

Видовищний простір цирку остаточно утвердився саме у гладіаторських виставах, потім перейшов у кориду і лише через півтори тисячі років у цьому просторі народилося принципово нове видовище – циркова вистава. Дивна річ – у римській античності вже були актори, які виконували всі види сучасних циркових номерів (від акробатики до дресури диких звірів), частина цих номерів час від часу виконувалася і на аренах гладіаторських цирків. Зрештою, циркове мистецтво споріднене з гладіаторськими боями сюжетом смертельної небезпеки, змагання. Але античному Римові не дано було народити циркову виставу…

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ДЕРЖАВНИХ ПОДІЙ Ще доримські державні утворення шукали і знаходили видовищне втілення важливих подій та свят. Ми вже згадували, скажімо, поховання та коронування фараонів, ті грандіозні містеріальні дійства, які з цієї нагоди влаштовували єгиптяни. В усіх рабовласницьких державах існують церемонії прийому послів, виходів можновладців до народу, святкування воєнних перемог, "височайших" одружень тощо. Але ця доримська театралізація державних подій відбувалася у культовому, містеріальному річищі. Видовищно закріплювалася богоданність влади, її наступність щодо міфологічної історії.

Римська держава, особливо в своїй республіканській іпостасі, виразно підкреслювала світський характер влади, демократичну (популістську) природу владного наступництва. Тому для римської влади був надзвичайно важливим момент публічного оголошення державної події та демонстрації її "всенародної підтримки". Тільки писаних документів тут замало, потрібне ще й видовищне "документування", розраховане на емоційне (бажано – бурхливо-емоційне) сприйняття демосом, перетвореним на публіку. Видовищне втілення державних подій мало надати владі незаперечного авторитету, перетворити владні акції на моральні цінності.

Звичайно, тоді, як і нині, державні справи та "кадрові питання" вирішувалися у потаємних сутичках кулуарної кухні (кулуари, до

речі, теж термін римського походження, синонімічний театральному "лаштунки"). Та важливіше було показати, що все вирішується саме на очах у демосу. Саме — показати: переконати публіку, що прилюдно відбувається процес народження події, видовищно окреслити "сюжет", прилучити до нього як живих дійових осіб — предків, жерців, навіть богів, викликати щирий емоційний ентузіазм публіки (краще — "екстаз"!). Як бачимо, завдання ці суто театральні, та й професіональний театр на цей момент накопичив вельми поважний арсенал видовищної виразності. От чому державні акції античного Риму проходять таку бурхливу театралізацію, розгорнуту, сказати б, драматизацію (процесуальність), зовнішню постановочну розкіш. Від жрецьких містерій вони успадкували урочистість та вселенський масштаб, римська режисура надала їм оптимістичного емоційного піднесення, земної пишноти. Не випадково ці риси римських державних видовищ так бурхливо відроджуються у XX столітті.

Традиція бучної театралізації державних подій, започаткована саме римлянами, не випадково відродилася у 30—60-ті роки XX століття, коли новоявлені імперії теж почали демонструвати себе як тріумф демократії, розігруючи "всенародну підтримку". Але, не зважаючи на певну іронію, з якою ми викладаємо цю тему, зазначимо, що видовищне втілення державних подій несе в собі і справді демократичні тенденції: це все ж таки хоч якась противага владному абсолютові, сатрапності, це важливий фільтр, що може сприяти приходові до влади саме талановитих особистостей. Думається, що телебачення як основний на сьогодні засіб оприлюднення державних подій, здатне (в силу притаманного йому феномена "рентгену" на правду) значною мірою поліпшити "відбір кадрів" серед можновладців. Згадаймо принагідно ту нищівну роль, яку відіграла перша й остання прес-конференція ГКЧП і така суто телевізійна її деталь, як ледь помітне тремтіння рук у самозванного "вождя" цього перевороту.

У всіх публічних державних подіях жерці, а згодом — священики беруть активну участь, але основними дійовими особами є світські люди — державні мужі та полководці. Римляни театралізують не тільки видатні та святкові події, а й судочинні акти і навіть буденні засідання сенату (він засідає в амфітеатрі на Форумі). Ці події відбуваються при запрошеній публіці, мають чітку систему розподілу посадових ролей, побудовану на принципі антагоністів і третейського суддівства. Власне, і сам римський Форум був видовищ-

ною спорудою, архітектурно пристосованою для влаштування та ефектного мізансценування цілої гами державницьких видовищ.

Маємо фактично два види державних видовищних акцій:

- одноподійну — державний ритуал,
- багатоподійний ланцюг — державне свято.

Ми не зупинялися б докладно на державних видовищних акціях, оскільки вони не мали відчутного впливу на видовищні мистецтва, які є основним полем діяльності для професіональної режисури. Але документалісти кіно і телебачення досить часто знімають державні ритуали та церемонії, ведуть репортажі про державні свята. Історичний огляд може допомогти зрозуміти видовищну структуру, естетику і зміст державницьких акцій. Окрім того, все частіше саме телережисерів залучають до постановки цих видовищ.

ДЕРЖАВНИЙ РИТУАЛ Термін "ритуал" досить демонстративно вживається у біології: "стандартний сигнальний акт поведінки для спілкування одне з одним — «танці» бджіл, подружній ритуал тварин і таке інше" * (30, с. 136). У тварин ритуальна поведінка є спадковою, інстинктивною. Але й у людському суспільстві ритуальна дія зберігає сигнальну і, сказати б, соціально-спадкову функцію, хоча символіка тут має, звичайно, іншу природу. Цитую ту ж таки ВРЕ:

"Ритуал (від лат. ritualis — обрядовий, від ritus — релігійний обряд, урочиста церемонія) — вид обряду, форма складної символічної поведінки, кодифікована система дій (у тому числі мовних), які слугують вираженню певних соціальних і культурних взаємостосунків (визнанню якихось цінностей або авторитетів, підтриманню соціально-нормативної системи), традиційно вироблений метод соціального виховання індивідів, прилучення їх до колективних норм життя" * (30, с. 136). Майже синонімічний термін — "церемонія", просто це акт більш короткий за часом, або частина ритуалу. Обидва терміни походять з церковної практики, але історично обряди й церемонії сформувалися в античному Римі, коли церкви як інституції ще не було. Більш пізні церковні ритуали не мають прямого походження від римської спадщини: вона вважалася поганською, гріховною, а мають своїм джерелом народну обрядовість.

Хоча ритуал походить від народного обряду і повторює його видовищну структуру, є й суттєві відмінності. Народний обряд різножанровий (є сумні, веселі, урочисті, є й відверто ігрові, жартівливі обряди). Державні ритуали завжди тільки урочисті. Постановочний

канон ритуалу суворо фіксований ("сигнальна поведінка") і не допускає будь-яких відхилень та імпровізацій — чітко унормовані мізансцени, костюми та інтонації, будь-яка імпровізація сприймається як неповага до державної інституції чи особи. У народного обряду імпровізаційна стихія — провідна. Основні виконавці народного обряду — любителі, ритуалу — професіонали: посадові особи, військові. Народний обряд завжди має кілька варіантів розвитку події. Ритуал — принципово одноваріантний, непередбачений розвиток ритуальної події — катастрофа для посадових осіб. Фактично єдино можливе видовищне збагачення ритуалу — його зовнішнє постановочне оформлення. Тому й маємо у цій сфері гіпертрофію саме постановочної режисури.

Вказані вище відмінності дають право щодо театралізованих державних обрядів вживати новий термін — ритуал (церемонія).

Може виникнути сумнів: чи є державний ритуал справжнім видовищем? На рівні Римської республіки — безумовно. Основні державні акти проводилися публічно, готувалися й оповіщалися заздалегідь, відбувалися у спеціально підготовленому просторі (Форум далеко не єдина римська видовищна споруда), спеціально костюмувалися і декорувалися, мали свій виразний реквізит (скіпетри, тризубці, штандарти й герби, парадна зброя). А основне – усталений штат професіональних виконавців, які були уособленням державних функцій і стосунків, виробляли і передавали з покоління у покоління унормовану публічну процесуальну поведінку (мізансцени, жестикуляцію, ходу, мовну та інтонаційну манери). Римський державець не мав жодної перспективи, якщо він не був талановитим оратором, не володів мистецтвом поважної, величавої зовнішньої поведінки, виразною статурою. Одне слово, він мав бути видовищною постаттю, виразною виконавською особистістю. Всьому цьому спеціально навчалися. Були на державній службі й професіональні організатори-постановники ритуалів (у пізнішу добу їх найменували церемоніймейстерами, міністрами двору при королях).

На завершення вступних тез слід підкреслити, що античні римські державні ритуали (церемонії) фактично є першим видом документального видовища, де виконавці не є акторами, це реальні функціонери, а події, хоча й театралізуються, але залишаються реальними подіями політичного буття.

Театральні вистави у Римі влаштовувалися під час щорічних державних свят: на Римських (вересень), Плебейських (листопад),

Аполлонових (липень) іграх, Мегалесіях (квітень), Флораліях (квітень—травень) * (31, с. 304). Спектаклі відбувалися також у зв'язку з тріумфальними і похоронними іграми, при виборах вищих посадових осіб та ін.

Спочатку вистави відбувалися біля храму божества, на честь якого влаштовувалися ігри. Постійних театральних будівель не було. Перший кам'яний театр збудований Помпеєм у 55—52 роках до н. е. Наприкінці I ст. до н. е. було побудовано ще два кам'яні театри – Марцелла і Бальба. Детальний опис будівлі римського театру (порівняно з грецьким) дав римський архітектор та інженер Вітрувій у трактаті "Десять книг про архітектуру".

Але то були саме театральні вистави — із сумними, веселими і жартівливими подіями. Самі ж державні події у Римі виключали будь-яку імпровізацію, були підпорядковані суворим канонам. Це стосувалося учасників, їхнього вбрання, порядку подій, атрибутики. В такий спосіб відбувалися похорони видатних громадян, коронації, одруження можновладців, засідання сенату, дипломатичні ритуали й акти судочинства.

ТРІУМФ (від латинського triumphus) — державний ритуал, який згодом перетворився на свято. Щось подібне до тріумфів відбувалося ще у стародавньому Єгипті та в античній Греції. Це були церемонії на честь воєнних перемог. В античному Римі "фабулою" тріумфів стала зустріч переможця — полководця війська, яке поверталося з походу, всім населенням столиці. Ця патетична подія остаточно сформувала тріумф як особливий вид видовища (і не тільки за рахунок постановочного розвитку, а й через щирий народний ентузіазм і натхнення, оскільки у війську кожна римська сім'я мала свого годувальника, свою надію). А тепер уявімо, що за найкращих часів, коли у місті жило до трьох мільйонів, армії, що поверталися з переможних походів, налічували до ста тисяч воїнів, вели вони з собою, як мінімум, сто-двісті тисяч полонених — майбутніх рабів. От вам і склад глядачів та виконавців! Навряд чи існувало якесь інше видовище такого масштабу.

Місто за кілька днів, часто й за кілька тижнів, було повідомлене про майбутній тріумф і ретельно готувалося до нього, будували з дерева знамениті тріумфальні арки, прикрашали їх квітами, тканиною, овочами й фруктами, ставили довкола них помости, на яких розміщувалися музиканти, виконавці танців, живих картин на міфологічні сюжети. Вже після тріумфів найкращу арку, побудовану на

честь особливо визначних перемог, повторювали у мармурі. Готувалися зустрічні церемонії, пригощання, нагородження.

Військо також готувалося до тріумфу заздалегідь, а за день до нього ставало табором неподалік від Рима і готувало (репетирувало) окремі епізоди своєї тріумфальної ходи вулицями столиці до Форуму.

У день тріумфу на світанку військо шикувалося у багатокілометрову колону (вулиці тогочасного Рима були не дуже широкими) і підходило до воріт міста. На чолі колони на білому коні виступав полководець-переможець. За ним — його почет (як ми сказали б — штаб). Біля воріт міста військо зустрічали народні трибуни, жерці, оркестр із литавр, барабанів та труб. Коли ворота розчинялися, за ними вже очікував загін з факелами, який супроводжував процесію на всьому шляху до Рима.

За полководцем та його почтом пішки та на ношах рухалися найбільш імениті полонені — царі, вожді племен, воєначальники, вдягнені у парадний одяг. Згадаємо, що римляни цих полонених не вважали за рабів, надавали їм досить поважного статусу. Далі рухалася група, що несла здобуті в боях державні клейноди, озброєння царських осіб та воєначальників (усе це — схилене до землі), вели їхніх парадно причепурених коней, везли захоплені колісниці. Після цього церемоніальним маршем крокував "легіон героїв" – воєначальників та легіонерів, які найбільше відзначилися у поході. Вони рухалися урочисто під грім литавр та барабанів, несли штандарти й інші клейноди своїх легіонів. Час від часу ця група виконувала щось схоже на бойовий танець чи вправи зі зброєю. Далі крокували, їхали верхи та на колісницях усі легіони, що брали участь у поході. А між колонами легіонерів рухалися зв'язані раби, підводи з трофеями — коштовностями, зброєю, монетами, дорогими тканинами. Везли та показували не тільки трофеї, а й данину, яку військо збирало з підлеглих територій, повертаючись з походу: вози із збіжжям, отари худоби, бочки з маслами та вином і таке ін. Римський люд наочно переконувався в тому, що похід був вдалим і дав прибуток кожній сім'ї.

Усі вулиці були заповнені демосом. Не просто натовпом: кожна тріба (район міста) мала свою вулицю, свій відрізок тріумфального шляху. На площі, якою починалася така вулиця, тріба будувала свою арку. Процесія зупинялася на кілька хвилин, і мешканці тріби влаштовували війську свою церемонію вшанування — оратори виконували пісні й танці, поети читали панегірики, воїнів пригощали,

вручали дарунки. Військо, зі свого боку, представляло героїв і трофеї, розкидало монети і навіть коштовності. Галас, труби, музика, святковий рух і танці, войовничі пантоміми. Сльози радості, але й зойки горя: адже саме під час тріумфу остаточно з'ясовувалося, хто прийшов покалічений, а хто наклав головою і ніколи не повернеться до Рима. Радість і горе спліталися, утворюючи фантасмагоричну картину, грандіозний катарсис цілого народу.

Цілий день рухався тріумф вулицями Рима. Рабів і трофеї ховали під сторожею на спеціальних дворах. А військо і народ розташовувалися на площі довкола Форуму. Незадовго до заходу сонця до цього моря людей на Форум виходили сенат, найвищі державні особи, глава держави (принцепс, цезар, імператор, один з тріумвіраторів — у різні часи — різні постаті). Відбувалася урочиста церемонія проголошення тріумфу, нагородження видатних героїв. Жерці та весталки відправляють молебень, приносять священні жертви, випускають у небо тисячі голубів та інших птахів як символ миру. Воїни розходяться по трібах, по домівках, власті — на святкові учти й бенкети. Всю ніч Рим святкує при світлі факелів та вогнищ.

Ми описали тільки один з варіантів римського тріумфу, його загальну композицію, основні канонічні епізоди. Зрозуміло, що кожного разу з'являлися нові групи у процесії, нові епізоди та дійові особи. Ще кілька днів після тріумфу у Римі тривали святкування, вирувало і вдень і вночі народне гуляння. Слід зазначити, що армії поверталися з походів у більшості випадків глибокої осені (листопад, грудень), а це час традиційних народних свят. Але це вже інші події, інші видовища.

Тріумфи так прижилися у Римі, що їх (хоча й у меншому масштабі) проводили й з приводу невоєнних подій: обрання на найвищу владу, похорони * (див. с. 24) тощо. Відомі випадки і таких стихійних тріумфів, коли після вистави народ ніс на руках акторів від театру римськими вулицями.

Тріумфи ставилися й у післяримських державах, і хоча мали за зразок римські традиції, та не могли сягнути емоційного і видовищного масштабу римських взірців. Їхньою "фабулою" вже не була зустріч міста з армією. Все зводилося до проходження війська перед державцями та кількох суто державницьких привітань і нагороджень. Народ тут опинявся у функції статистів. З цих видовищ пізніше, в епоху реґулярних армій (кінець XVIII століття) сформується інше видовище — військовий парад. У XX сторіччі несподіване

відродження тріумфів відбулося у Нью-Йорку, а потім у Москві при зустрічі Валерія Чкалова після перельоту через Північний полюс до Америки. Кадри кінохроніки зберегли грандіозну картину проїзду відкритих машин від аеропорту по центральній московській магістралі. Сотні тисяч радісних облич, вулиці, встелені квітами, з неба летять тисячі листівок.

Автор пригадує ще одну подію, яку за масштабом, емоційністю та рівнем режисури можна дорівняти до римських тріумфів. Це день відкриття Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві 1957 року. Тут були всі сюжетні передумови тріумфу: перша зустріч великим містом колосальної кількості представницьких іноземних делегацій після десятиліть сталінської "залізної завіси". Це був початок політичної "відлиги", яка давала надію на демократичний та мирний розвиток післявоєнного світу. І нарешті, це була абсолютно свідома режисерська акція, яка враховувала досвід і римських тріумфів, і карнавалів епохи Відродження (головний режисер — І. М. Туманов).

Двадцятикілометрова процесія рухалася вулицями Москви до Центрального стадіону у Лужниках, де мала відбутися церемонія відкриття фестивалю і на завершення — великий спортивний парад. Вулиці вщерть заповнені святково одягненими людьми, прикрашені мільйонами плакатів, транспарантів, прапорів, квітів уздовж маршруту процесії. Кожна сім'я прикрасила свої вікна й балкони. Сама ж процесія складалася з більш як 200 (!) театралізованих груп. У кожній групі численна іноземна делегація або делегація від радянської республіки, Москви чи Ленінграда, художні колективи, спортсмени. До складу кожної іноземної групи входили ще оркестр, хор, танцювальний колектив, "наші" самодіяльні виконавці. Окрім "піхоти", у кожній групі рухалися святково оформлені трайлери, перетворені на рухомі сцени. При кожній запланованій зупинці групи давали десятихвилинний концерт-мітинг. Але сталося незаплановане: зупинки колони відбувалися майже кожні сто метрів, публіка вливалася у колону, співала, танцювала, браталася з делегатами фестивалю. Колона прибула на стадіон тільки надвечір (а мала — о 14 годині). Автор був тоді на московських вулицях, пройшов уздовж усієї тріумфальної колони і мав нагоду переконатися, що справжній тріумф як видовище потребує ретельної підготовки, що одного ентузіазму та щирих почуттів замало, треба організувати простір, побудувати мізансцену, дати учасникам тріумфу відповідний "репертуар", підготувати виконавців, одне слово, — потріб-

на справжня режисура, яка у цьому випадку була на висоті (режисерська група мала десятки професіоналів з усієї країни). Але водночас жодні режисерські зусилля нічого не були б варті без видовищної органіки самої "фабули", події, без щирої народної співучасті у видовищі.

Ще одним, щоправда, майже стихійним тріумфом стала у 1961 році зустріч у Москві Юрія Гагаріна, який першим повернувся з космосу. В пам'яті багатьох збереглися три церемонії цього тріумфу: зустріч в аеропорту Внуково, проїзд вулицями Москви, мітинг на Красній площі. Запам'яталася саме щирість, імпровізаційність цього народного торжества, самодіяльні плакати і транспаранти, піднесений настрій натовпу, що надав події колосальної видовищної енергії. Однак режисура тоді не встигла за подією, не змогла розгорнути її у мізансцені, у просторі, не підготувала відповідних виконавців. Тому цей тріумфальний акт все ж таки був хоча й дуже емоційним, але видовищно одноманітним, неадекватним багатому історичному змістові події. Ми згадуємо "тріумф Гагаріна" ще й тому, що це була визначна подія в історії телебачення, вперше по телевізору було показано видовище такого масштабу. З усього Союзу до Москви були викликані пересувні телевізійні станції, на шляху тріумфу працювало понад 60 телекамер. Буквально за одну добу, порушуючи всі тогочасні нормативи використання телевізійної техніки, було створено небачений до того "телевізійний міст" по 20-ти кілометрах московських вулиць і далі — по території Східної Європи (у передачу включалися сюжети із столиць соціалістичного табору). Всі країни, які на той час мали телебачення, були свідками цього планетарного тріумфу. Шкода тільки, що тоді ще не було відеозапису, для історії залишилися тільки короткі кінорепортажі.

Наприкінці нашого стислого описання тріумфу як виду видовища маємо кілька гірких зауважень. За роки незалежності України відбулося багато справді патетичних, державної ваги подій. І жодного справжнього тріумфу! Багато мітингів, демонстрацій (переважно — конфліктних) — і жодного тріумфального видовища. Дається взнаки наш менталітет розбрату, а також і те, що режисуру намагаються "творити" не професіональні режисери, а самодіяльні політики. Наведу, здавалося б, незначний приклад. Кияни неодноразово були свідками стихійних "тріумфів" після визначних футбольних перемог київського "Динамо". Хрещатиком ішли тисячі вболівальників, сповнених неабиякого емоційного ентузіазму, але він не

знаходив собі ніякої видовищної розрядки. Дикі крики, міліція "на варті", перехожі, які обережно обходять учасників тріумфу, понівечені трамваї і тролейбуси, бешкети і побиті люди. Хіба ж "фабула" торжества спортивної перемоги, яку люди сприймають як національну подію, не могла бути приводом для організації справжнього тріумфу, хіба відмовилися б спортсмени брати у ньому участь, хіба "батьки міста" не могли б відзначити цю подію разом з народом, а не "за пляшкою" в окремих залах. Знайшлися б у Києві режисери, які б задумали і поставили цікаві видовищні акції з цього приводу... Цей дуже простий приклад ще раз засвідчує потребу народу в тріумфах, їхню необхідність сучасній державі, а також і те, що за нинішніх умов навіть дуже щирий народний ентузіазм може викликати наслідки, неґативні як щодо естетики, так і щодо патетичного настрою.

Значення римських тріумфів в історії видовищної культури полягає ще й у тому, що вони остаточно сформували просторове рішення, яке потім буде використовуватись у багатьох видовищних формах: *процесія, яка рухається вулицею, поділена на кілька окремих видовищних епізодів, процесія, яка час від часу зупиняється, утворюючи тимчасовий площадний простір* (глядач навколо видовища).

ПОДАЛЬШЕ ІСТОРИЧНЕ БУТТЯ РИТУАЛІВ ТА ЦЕРЕМОНІЙ

У середньовіччі в Європі відбулася християнізація всього державного життя. Основними дійовими особами ритуалів стають священики та монахи, основними церемоніями — хресні ходи, урочисті церковні відправи. Хоча і в цей період саме в державних ритуалах найбільше зберігаються світський елемент і народна святковість. Водночас паралельно з державними ритуалами утворюється цілий спектр суто церковних ритуалів та церемоній, які упродовж XIII–XIV століть пройшли процес остаточної канонізації. Проте не будемо зупинятися на церковних ритуалах, обрядах та церемоніях, оскільки вони є предметом церковної науки.

Оновлення постановочного канону державних подій відбулося в епоху Відродження з появою королівських імперій. Організація публічного функціонування королівського двору стає чи не основним способом підтримання авторитету влади. Складається ціла система ритуальних подій — коронацій та інкарнацій, "височайших"

днів народжень та ювілеїв, династичних одружень, пізніше до цього додадуться парламентські ритуали. Театралізуються і щоденні державні акції — королівські виходи та виїзди, прийоми та бали. Цілий комплекс ритуалів та церемоній утворюють дипломатичні акції — прийом послів, зустріч коронованих осіб, міждержавні переговори. Всі ці акції обростають каноном мізансцен, костюмів, процесій. Традиція театралізації, видовищного виразу державного життя триває і до наших часів, несе на собі відчутний відбиток минулого. У сучасному політичному житті слово “режисура” вживають переважно з саркастичною інтонацією. Але ми без усякої двозначності маємо констатувати, що без режисерського мистецтва сучасний державницький процес просто нездійсненний. Авторитет влади — важливий чинник стабільності суспільства, він утверджується не тільки через кабінети державців, монументальність урядових будинків та ошатність залів для офіційних прийомів. Справжня державотворчість не можлива без утвердження авторитету влади, її наступництва та зв’язку з народом у чітких, виразних державних ритуалах. Нині в нас, на жаль, залишилось від минулого тільки три таких ритуали — покладання квітів до могили Невідомого Солдата, парад почесного караулу та проїзд кортежу машин. Все інше зводиться до офіційних промов у дуже незграбних мізансценах. На цьому тлі можна нагадати, скажімо, ритуал інаугурації американських президентів, ритуали на честь ювілеїв Французької республіки.

Державний обряд — ритуал, який почав формуватися з державних похорон і коронацій. Потім розвинулися форми урочистих прийомів, вручення вірчих грамот послами, підписання угод, різноманітних зустрічей та проводів, урочистих візитів, відкритих і закритих засідань парламентів тощо.

Усі ці форми видовищ розвинулися із народних обрядів. Надалі, коли в них почала брати активну участь церква, цей вплив справили церковні обряди і ритуали.

Звертає на себе увагу, що це історично перший вид документального видовища, де виконавці — не актори, а реальні функціонери, події ж, хоча і театралізуються, проте лишаються реаліями політичного буття.

Державна церемонія — низка обрядів і ритуалів. Так, похорони і коронації, розвиваючись, перетворились на церемонії, офіційні візити керівників держав за нашого часу перетворилися на видовища з ретельно продуманою режисурою. Інаугурації американських президентів ставлять професійні режисери. Державною

церемонією стало відкриття і закриття Олімпійських ігор (йдеться не про спортивні спектаклі з цього приводу, а про ланцюг обрядів та інших церемоніальних актів, що є частиною цих свят).

ДЕРЖАВНІ СВЯТА Ми вже фактично описали ритуал, який розвинувся у цілий ланцюг урочистих подій і став монументальним державним святом. Це римський тріумф. Але античний Рим створив цілу систему державних свят, пов'язаних з визначними історичними подіями у житті держави, з важливими акціями неозорої імперії.

Частина таких свят є одержавленою обробкою і канонізацією конкретних народних свят (наприклад, весни, врожаю). Та й взагалі свята живилися і живляться народною святковою творчістю. Ланцюг церемоній, тріумфів, процесій, театралізованих видовищ, масових гулянь. З часом до них приєдналися спеціальні богослужіння, ще пізніше — паради і карнавали.

З перших пореволюційних років державні свята стали важливими подіями нашої країни в ідеологічній роботі КПРС. У 60-ті роки до свят входить постановка масових видовищ, демонстрацій, театралізованих процесій і мітингів. Одне слово, вони стали розмаїтою сферою застосування режисерського мистецтва. Цей досвід сьогодні збирається та узагальнюється явно недостатньо: кілька збірників — серед них "Масові свята й видовища", кілька десятків інших публікацій, захищено кілька дисертацій. Однак ця робота здебільшого ведеться відірвано од загальної теорії режисури, багатий матеріал недостатньо систематизований і узагальнений. Тому в режисурі наших свят так часто зустрічаються штампи, які не можна виправдати ні традиційністю, ні запозиченнями, позначені досадною одноманітністю і прямолінійністю режисерського вирішення. І все це — незважаючи на наявність унікального творчого досвіду (в тому числі й видатних майстрів режисури).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. "Искусство", Л.-М., 1959.

2. *Горький А. М.* Литературно-критические статьи. Доклад на Первом съезде Союза советских писателей. М., 1937, с. 632–634.

Горький А. М. Собрание сочинений, том XXIV, М., 1953, с. 28.

3. Catlin G. Die Indianer, Nord-Amerikas... heransgeg. Berghaus V. N. Brussel-Leipzig, 1848.

4. *Ливингстон Д.* Путешествия по Южной Африке. М., 1937.

5. *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия. Л., 1936.

6. *Frabenius L.* Dämonen des Sudan. Jena, 1924.

7. *Meek G. K.* Asudanese Kingdom, London, 1931.

8. *Parkinson R.* Dreissig Jahre in der Südsee, Stutgart, 1907.

9. "Природа и люди", 1878, июль — сентябрь. Очерки: "Народы России (мордва и черемисы)".

10. *Харузина В. И.* Примитивные формы драматического искусства. Журнал "Этнография", 1927, № 2.

11. *Велишский Ф.* Быт греков и римлян. Прага, 1978.

12. *Bloch L.* Römiche Altertumskunde. Leipzig, 1906.

13. *Germann P.* Die Völkerstämme im Norden VON Liberia. Leipzig, 1933, c. 114.

14. *Eberl-Elber R.* Westafrikas letztes Rätsel. Salzburg, 1936, с. 346.

15. *Богораз В. Г.* Чукчи, том II, Л., 1939.

16. *Харузина В. И.* Примитивные формы драматического искусства. "Этнография", 1928, № 1, с. 36–41.

17. *Ратнер-Штернберг С. А.* Музейные материалы по тлингитскому шаманству. "Сборник МАЭ", VI, Л., 1927.

18. *Приклонский Д.* Три года в Якутской области. "Живая старина", 1890, № 4.

19. Большая советская энциклопедия. Статья "Мистерии древние", том XVI, М., 1974, с. 332.

20. *Тураев Б. А.* История Древнего Востока, том I, Л., 1935.

21. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь, вып. 3, М., 1938.

22. *Новосадский Н. И.* Элевсинские мистерии, Спб., 1887.

23. *Струве В. В.* История Древнего Востока, том I, Л., 1935.

24. *Море А.* Цари и боги Египта, М., 1914.

25. *Всеволодский-Гернгрос В. Н.* "Игры народов СССР", М.-Л, 1933.

26. Український драматичний театр, том I, Київ, "Наукова думка", 1967.

27. *Воропай О.* Новорічне свято. Звичаї нашого народу, т. 1, Українське вид-во. Мюнхен, 1958.

28. Большая советская энциклопедия. "Сатурналії", том 22, М., 1974, с. 613.

29. *Генкин Д. М.* Массовые праздники и зрелища. М., "Просвещение", 1975.

30. *Аристотель.* "Поэтика", с. 111, "Наука", М., 1978 (цитуємо саме за цим виданням, оскільки інші російські та українські переклади "Поетики" не аутентичні, нав'язують Арістотелю сучасну термінологію).

31. Большая советская энциклопедия, том 22, М., 1975.

32. Большая советская энциклопедия, том 28, М., 1978.

ЖИТТЯ
АКТОР
ОБРАЗ







"Беріть зразки з життя".
М. С. Щепкін

Вступ

ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМ

Метод дієвого аналізу, розроблений К. С. Станіславським в останній період його творчості, є психотехнічною проекцією на мистецтво актора великої традиції — тісного зв'язку художника з життям. Метод дієвого аналізу пронизаний прагненням занурити актора в життєве середовище, яке стоїть за п'єсою, створювати "реальне відчуття життя п'єси і ролі" за рахунок життєвого досвіду актора. Не випадково М. О. Кнебель, основний сучасний теоретик і практик методу дієвого аналізу, на початку книжки "Про те, що видається мені особливо важливим" підкреслює: "Для мене дедалі гострішою стає думка про те, що існує мистецтво первинне і вторинне... Мистецтво первинне наснажується живими життєвими враженнями. Життя — джерело спостережень, асоціацій, безкінечного розмаїття комбінацій, що їх наша уява перетворює в образи... Рух мистецтва виникає тоді, коли художник самостійно втілює в ньому особисті враження від життя" (Кнебель М. О., 1971, с. 3—4).

"Беріть зразки з життя" — цей девіз М. С. Щепкіна з плином часу не втратив актуальності. Навпаки, втілення в життя цього принципу набуває в наш час особливого значення. В сучасному акторові глядач хоче бачити передусім майстерного спостерігача, очевидця того, що він відтворює на сцені або на екрані. Недарма "впізнаваність" сценічних характерів — одна з найпримітніших рис сучасного стилю в акторському мистецтві. Не ризикуючи впасти в крайнощі, можна стверджувати, що для будь-якої ролі актор повинен "брати зразки" з людей, особисто йому знайомих. І все ж ми досить часто зустрічаємося з недооцінкою безпосередніх спостережень життя в роботі над роллю, з невмінням іти до перевтілення не тільки від п'єси та "від себе", а й від "зразків із життя".

Зрештою, навряд чи хто буде заперечувати значення "зразків із життя". Теоретично всі будуть "за". І все ж таки практика дає ще багато прикладів ігнорування зв'язку акторського мистецтва з життям. Візьмімо усталений режим роботи актора. Сучасна технологія створення спектаклю, яка вимагає тривалих і численних репетицій,

паралельна зайнятість найталановитіших акторів у зйомках фільмів і телепередач — все це ізолює їх від життя і фізично, і психологічно. Так виникає небезпека роботи лише на основі вражень від мистецтва. Ми часто маємо справу з явним перевтіленням актора. Але у що ж він перевтілився? На жаль,— в один із театральних стереотипів: Ромео, людини з рушницею, прогресивного інженера тощо. Багато сучасних акторів подумки виношують роль-мрію (імена, як правило, з класики), і далеко не всі мріють зіграти добре знайому їм людину з життя і шукають відповідну роль саме для цієї мети. Додамо до цього чотири роки в театральному вузі, де майстерність актора практично стала суто "аудиторною" дисципліною. І ще додамо колосальну популярність теорії самовираження і "сповідальності" в мистецтві актора.

Ми назвали цілком реальні (і далеко не всі!) фактори, які відвертають актора від "зразків із життя". Вони перебувають у кричущому протиріччі з тим, що сучасний актор цікавий глядачеві передусім як майстерний спостерігач, як очевидець того, що він грає. Проте, чим обдарованіший цей сучасний актор, тим дедалі менше в нього часу і можливостей спостерігати життя. Хто ж заважає? Адже всі за спостереження — й усно, і друковано! Бракує лише методики. Система постановки спектаклю в нас є, а от аналогічної, докладно розробленої системи освоєння "зразків із життя" ми досі ще не маємо.

ЦЕ ДОСЛІДЖЕННЯ САМЕ Й СПРЯМОВАНО НА ВИРОБЛЕННЯ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ ГРАМОТНОГО КЕРУВАННЯ РОБОТОЮ АКТОРА ІЗ "ЗРАЗКАМИ З ЖИТТЯ". Ми прагнемо взяти посильну участь у тій боротьбі, яка широким фронтом іде сьогодні проти приблизності й штампів в акторському мистецтві за упізнаваність, сучасність поведінки й характерів, за повнокровне втілення в мистецтві передових ідей нашого часу.

Сучасні режисери й актори вважають своїм творчим обов'язком наче б заново відтворити п'єсу, йдучи від життя, в ній відображеного. "*Самостійно, а не лише через драматурга, театр (актори, режисер, художник) повинен сприймати життя для того, щоб створювати справжнє мистецтво,*— підкреслює Б. Є. Захава.— І в драматурга, й у театру один і той самий предмет творчого відображення: живе життя, дійсність. Необхідно, щоб образи п'єси та її ідея жили у свідомості акторів та режисерів, насичені багатством їхніх власних життєвих спостережень, підкріплені безліччю вражень, взятих із самої дійсності" (Захава Б. Є., 1969, с. 26, 27).

Творча практика К. С. Станіславського повернула акторів обличчям до життя сучасників, змусила спостерігати людей своєї епохи, наполегливо шукати життєві прототипи персонажів, іти до сценічної правди від життєвої правди. Кращі спектаклі Художнього театру позначені передусім знанням життя, первинністю в його відображенні, творчою самостійністю. Цю принципову новизну мхатівців відзначали і Чехов, і Горький.

Для театру Станіславського характерний саме актор-дзеркало, актор, який невпізнавано змінюється від ролі до ролі, який вивчає і знає своїх сучасників, а не той, що заклопотаний самопізнанням і самовираженням. Адже саме Станіславський був першим російським режисером, який наполегливо й систематично *організовував* безпосередній контакт з тим життєвим середовищем, що його відображає п'єса. Він водив акторів у нічліжки Хітрова ринка, возив їх у села й на базари, коли ставив Толстого. Він блукав середньовічними замками, готуючи "Отелло" і "Гамлета". Він турбувався про те, щоб актори мали якнайбільше особистих знайомств, виховував у мхатівців смак і вміння живитися документальними та музейними матеріалами. Його режисерські уроки, нарешті, здебільшого були засновані на влучних спостереженнях.

Та саме цей бік творчого методу Станіславського мало досліджений. Збереглися лише розрізнені описи.

Прижиттєві публікації К. С. Станіславського стосуються головним чином перших кроків до ролі, в яких переважає психотехніка зближення ролі з собою і себе з роллю. Але Станіславський не раз підкреслює, що мета його системи — не самовираження актора, а саме перевтілення, що *внутрішня техніка актора має бути цілком підпорядкована відображенню зовнішнього світу, що його актор активно спостерігає.*

Першорядне значення живих спостережень життя для повнокровного втілення ідеї п'єси дуже виразно показано в розмові К. С. Станіславського з учасниками спектаклю "Битва життя" за Ч. Діккенсом у 1924 році: "Треба перевірити, чи все ви зробили, щоб ідея вашого спектаклю була глибоко хвилюючою, яскравою, сильною, необхідною глядачеві... Що ж вічно хвилює глядача? Те, що він *бачить довкола себе, в житті*". І далі К. С. Станіславський описує, якими мають бути в ідеалі враження глядача: "Вони там показують те, що ми з вами спостерігали два роки тому... П'єса зовсім з іншої доби — вона відбувається сто років тому, та й дійові особи якісь диваки, але *між ними*, розумієте, відбувається те ж саме,

що ми з вами бачили в житті, про що так сперечалися з вами минулого року" (Горчаков М. М., 1950, с. 55–57).

Цілком ясно, що подібні враження можуть скластися у глядача лише в тому разі, якщо він дивився спектакль, зроблений на основі живих спостережень. Ми постараємось показати, що таємниця ефективності методу дієвого аналізу здебільшого полягає в тому, що цей метод змушує актора широко залучати до роботи власний життєвий досвід.

Це дослідження йде цілком у руслі ідей К. С. Станіславського, його методу дієвого аналізу й намагається розробляти проблеми просування в роль "зразків із життя" під час роботи за цим методом. Всі наші теоретичні положення і практичні рекомендації матимуть на меті удосконалення режисерської та акторської психотехніки саме в річищі методу дієвого аналізу.

В останні десятиліття дедалі виразнішою стає тенденція до принципової зміни взаємин між акторським мистецтвом і дійсністю. Сучасного актора дедалі частіше можна назвати автором образу, повноправним співавтором драматурга і режисера, а не тільки вправним виконавцем їхнього задуму. Від нього очікують уже не так трактування ролі, як трактування життя.

Тенденція до зростання ролі авторського начала в акторському мистецтві, як ми вже сказали, особливо відчутно дається взнаки порівняно недавно. Очевидно тому саме тепер і стають особливо актуальними психотехнічні розробки Щепкінського підходу до роботи над роллю, який донедавна залишався в тіні науки про майстерність актора.

Діалектична взаємодія виконавської та авторської стихій у мистецтві актора заснована на тому, що в роботі актора паралельно існують дві течії, які відповідають двом основним джерелам його творчості: образові, даному драматургом, і власним життєвим спостереженням. Обидва джерела актор має "пропустити через себе", "привласнити". В результаті обидві ці течії зливаються в єдиному потоці, в якому часом нелегко виділити, що прийшло від драматурга, а що взято безпосередньо з життя. Актор перестає розрізняти в собі виконавство й авторство, враження від п'єси і від реальної дійсності, не відділяє себе від образу. Але це — в результаті. А в процесі роботи над роллю кожна з цих течій має свою специфіку "вживання". Психотехніка опанування актором матеріалу п'єси розроблена в театральній літературі досить глибоко, тому в цій роботі немає необхідності торкатися цього аспекту справи. А от спе-

цифіка безпосереднього відображення життя актором ще не розглядалась у психотехнічному плані.

А тим часом, неупереджений аналіз творчої практики будь-якого актора і режисера підтвердить, що *тільки* "від себе" до образу не прийдеш, що *тільки* щире переживання, *тільки* органічна поведінка ще не гарантує перевтілення. Успішний рух до образу шляхом дієвого аналізу і переживання неможливий без прямих спостережень актором довколишнього життя, без тієї чи іншої технології перенесення цих спостережень на сцену. Криниця "чистої" інтуїції, яка на перший погляд видається бездонною, насправді досить швидко вичерпується.

Необхідно уникнути вельми поширеного, але дуже неточного формулювання проблеми: спостережливість — і робота над роллю. За такого підходу дослідження з перших же кроків заплутується у бездонному аналізі значення окремих спостережень в окремих акторів під час роботи над окремими образами. Дослідник неминуче загрузає у величезній кількості несумісно індивідуальних факторів і не зможе піти далі простого обміну досвідом.

Адже у творчості життя відобивається не дзеркально. Акторська свідомість — не кіноплівка, на якій враження фіксуються покадрово, а творчий процес — не склейка стрічки з таких окремих кадриків. Кожне нове спостереження так чи інакше співвідноситься з минулим досвідом, всі разом вони безперервно "переварюються" особистістю й беруть участь у творчості не у вигляді конгломерату вражень, а як цілісне психологічне утворення — життєвий досвід актора. Та й сама творча особистість актора переважно є не що інше, як певний обсяг та індивідуальна структура його життєвого досвіду: система психологічного переважання тих чи тих видів досвіду.

Робота над образом наснажується і збагачується не лише актуальними спостереженнями, а й усім запасом досвіду. Безпосередні спостереження життя беруть участь у перевтіленні актора не напряму, а тільки пройшовши через його творчу особистість. Ми дійшли до нашого формулювання проблеми: *участь життєвого досвіду актора в роботі над перевтіленням в образ.*

Життєвий досвід актора порівняно з життєвим досвідом пересічної людини має низку суттєвих особливостей, які виразно постають, коли весь масив життєвого досвіду розділити на види і розглянути кожний вид досвіду зокрема. У цій праці робиться спроба дати класифікацію видів досвіду і розглянути специфіку складу і

впливу на творчий процес чотирьох основних видів життєвого досвіду актора: особистого, професійного, опосередкованого і спостереженого.

Оскільки ми зосередимось на проблемі просування в роль "зразків із життя", то з названих чотирьох видів досвіду нас передусім цікавитиме функціонування спостереженого досвіду як головного джерела справді самостійної творчості актора. Позитивні сторони участі в роботі особистого досвіду актора з'ясовані театральною наукою досить докладно. Ми впевнені, що нині значення особистого досвіду у творчому процесі явно перебільшено, відтак будемо змушені розібрати суттєві неґативні моменти використання цього виду досвіду. На певних етапах репетицій ми зіткнемося з неґативними впливами професійного досвіду на творчий процес актора, які заважають його контактам із живою дійсністю. Інші аспекти роботи з професійним досвідом залишаються поза нашою увагою, оскільки вони не мають прямого відношення до впливу "зразків із життя" на перевтілення.

Ми тісно пов'язуємо проблеми психотехніки перевтілення з процесами участі життєвого досвіду актора у створенні образу й бачимо в цьому зв'язку вихідний пункт аналізу перевтілення. Але наше дослідження піде далі від цієї вихідної позиції.

Значну частину роботи буде зосереджено на аналізі психологічної структури перевтілення та на з'ясуванні питання про психологічну природу здатності до перевтілення. Тут ми також не братимемо на себе обов'язок розв'язати всі загадки та проблеми психології і психотехніки перевтілення. Нам також доведеться відмовитись від аналізу поглядів театральних діячів минулого й сучасного, хоч би які ті погляди були цікаві та глибокі. Незважаючи на величезну пізнавальну цінність цього матеріалу, він цілком зосереджений на різних аспектах проблеми: п'єса — актор — образ. При підході з цього боку перевтілення актора є актом вторинним, виконавським. Ця сторона перевтілення досліджена нині досить докладно. Куди перспективнішим у пізнанні перевтілення нам видається підхід до перевтілення як до процесу, який ґрунтується не лише на драматургії, а й на життєвому досвіді самого актора. Наукові дослідження майже не порушують цієї проблеми. А тим часом без цього розуміння естетичної та психологічної сутності перевтілення буде неповним, однобоким.

Таким чином: *життєвий об'єкт — і перевтілення.* Наше дослідження прагнутиме з'ясувати *спосіб, яким відтворюються у*

перевтіленні реальні, а не літературні об'єкти: спостережуване актором життя, реально існуючі люди — прообрази персонажів п'єси або сценарію.

Другий суттєвий момент полягає в тому, що ми вважаємо здатність до перевтілення властивою не тільки акторам. Цією здатністю володіють і письменники, і композитори, й художники. Але особливу увагу звернемо на той факт, що відтворення чужої поведінки і характеру так чи так використовують усі життєдіяльні люди, причому, починаючи з дитячого віку. Не претендуючи на акторську кар'єру, люди копіюють та імітують поведінку одне одного, наслідують і, нарешті, перевтілюються. "Людина спочатку вдивляється, ніби в дзеркало, в іншу людину. Тільки поставившись до людини Павла, як до подібного до себе, людина Петро починає ставитись до самої себе, як до людини" (К. Маркс, Ф. Енгельс, т. 23, с. 62). Виходячи з цього фундаментального положення, засвоєння соціальних способів та норм поведінки, самовиховання, накопичення життєвого досвіду — все це просто неможливо без застосування тих чи тих способів відтворення "людини Павла".

Звичайно, перевтілення актора в образ — новий якісний щабель, і ми спробуємо визначити його специфіку. Але спочатку слід звернути увагу на риси подібності акторського перевтілення до життєвих способів відтворення чужої поведінки, в тому числі й таких більш простих, як копіювання, імітація, наслідування.

Так виникла думка, що перевтілення формується на основі поступового ускладнення цих простіших способів відображення, а здатність до перевтілення не є природженою властивістю, що вона формується в ході вікового розвитку людини (онтогенезу), проходячи через послідовні стадії здатностей до копіювання, імітації, наслідування. Крім того, від наслідування до перевтілення в образ веде ще один проміжний щабель, який ми назвали перевтіленням у характер. Цей вид перевтілення і в актора, і в неактора відбувається в принципі однаково.

Описаний підхід до перевтілення дозволяє застосувати до його дослідження дані й методи сучасної психологічної науки. Ми сподіваємось, що наша точка зору допоможе виявити у перевтіленні такі особливості, які просто не можна було побачити при підході з іншого боку, допоможе бодай якоюсь мірою прояснити ті "прокляті питання" теорії та практики перевтілення, які все ще продовжують існувати, незважаючи на золоті розсипи цікавих фактів та формулювань, зафіксованих у театральній літературі. Практичні висновки

ки й рекомендації будуть стосуватися психотехніки репетицій, педагогічних проблем формування здатності до перевтілення, а також пропозицій щодо створення дитячої спеціальної театральної школи.

Тепер підіб'ємо підсумки сказаного про тему нашого дослідження, його новизну й актуальність, про результати, на які воно спрямоване.

ЦЯ РОБОТА Є СПРОБОЮ НАКРЕСЛИТИ НОВИЙ НАПРЯМОК У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ АКТОРА, ЙОГО ОСНОВНОЇ МЕТИ – ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ОБРАЗ І САМОЇ ЗДАТНОСТІ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ. МИ ПРОПОНУЄМО РОЗГЛЯНУТИ МИСТЕЦТВО АКТОРА В ТІЙ ЙОГО ЧАСТИНІ, В ЯКІЙ ВОНО Є БЕЗПОСЕРЕДНІМ ВІДОБРАЖЕННЯМ ЖИТТЯ, "РОЗШИФРУВАТИ" ЗДАТНІСТЬ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ І ПОСЛІДОВНІ СТУПЕНІ РЕАЛІЗАЦІЇ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЯК ПРОЦЕС ПСИХОЛОГІЧНОГО ОСВОЄННЯ "ЗРАЗКІВ ІЗ ЖИТТЯ". ТАКИЙ ПІДХІД ДОЗВОЛИТЬ ЗАЛУЧИТИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНІ ДОСЯГНЕННЯ ПСИХОЛОГІЇ ДІЯЛЬНОСТІ, "ЗІСТИКУВАТИ" ЇХ З ПРОБЛЕМАМИ АКТОРСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКОЇ ПСИХОТЕХНІКИ. МИ СПОДІВАЄМОСЬ, ЩО ТАКИМ ЧИНОМ ПОЩАСТИТЬ ТЕОРЕТИЧНО ОСМИСЛИТИ ВЖЕ ІСНУЮЧУ ПСИХОТЕХНІКУ І НАКРЕСЛИТИ ШЛЯХИ ДО ЇЇ ПОДАЛЬШОГО УДОСКОНАЛЕННЯ, А ТАКОЖ ЗАПРОПОНУВАТИ НОВІ СПОСОБИ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА З АКТОРОМ.

ДОСЛІДЖЕННЯ БЕЗПОСЕРЕДНЬО ЗВЕРНЕНО ДО АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ, ДО ПЕДАГОГІВ З МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА І РЕЖИСУРИ. ПРОБЕМИ РОЗГЛЯДАЮТЬСЯ З ТОЧКИ ЗОРУ РЕЖИСУРИ – ПРОФЕСІЙНО ГРАМОТНОГО КЕРУВАННЯ ТВОРЧИМ ПРОЦЕСОМ АКТОРА.

МЕТОД І НАУКОВІ ДЖЕРЕЛА

Це дослідження засновано на діалектико-матеріалістичному розумінні соціально-політичної ролі мистецтва, на матеріалістичному розумінні творчого процесу художника. Завдання активного відображення в мистецтві життя народу особливо гостро ставить перед сучасним художником проблему активного контакту особистості з довколишнім життям. Досліджуючи процеси формування і творчого функціонування життєвого досвіду актора, аналізуючи перевтілення, репетиційний процес і психотехнічні методики, ми маємо справу не з вузькотехнологічними питаннями, а з важливою проблемою світоглядного загартування акторів і режисерів театру, кіно і телебачення, з проблемами ідейно-політичного спрямування їхньої

творчості, оскільки життєвий досвід є фундаментом активної життєвої позиції актора і режисера.

Ми розглядаємо структуру життєвого досвіду актора як утворення, що безперервно розвивається, як діалектичну єдність різновидів досвіду, які не просто співіснують одне з одним, а перебувають у постійному протиріччі. Останнє проявляється у творчому процесі як конфлікт між видами досвіду, що має різний вигляд на різних етапах репетиційного процесу. Ми розглядаємо шлях до перевтілення не як простий процес перенесення спостережень в образ, а намагаємось розкрити низку корінних якісних змін, яких зазнають безпосередні враження, перш ніж втілитись у новому матеріалі — сценічній чи екранній дії — і стати частиною образної структури. Ми стараємось розкрити перевтілення як комплексний пізнавальний процес, підпорядкований усім об'єктивним законам теорії пізнання. Нарешті, однією з наших цілей є утвердження матеріалістичного розуміння здатності до перевтілення, розкриття її цілком "земного" походження і можливостей цілеспрямованого виховання цієї здатності (аж до найвищого рівня) практично у кожної здорової людини, якщо за справу взятися своєчасно і вміло.

В науці про майстерність актора і режисури ми спираємось на систему Станіславського, на метод дієвого аналізу, на реалістичні традиції театру та кіно.

Важливим методологічним напрямком цієї роботи є психологічний підхід, "стикування" даних науки про майстерність актора з досягненнями психологічної науки.

Мабуть, у жодній іншій галузі прагнення пояснити психологію творчого процесу не породило так багато зусиль, як у театральному середовищі. Причина проста — творчий процес актора — колективний і публічний, він просто не зможе відбутися, якщо його учасники не будуть дотримуватись єдиних, усім зрозумілих норм репетиційного процесу. І все ж суто психологічних досліджень у цій галузі ще обмаль. Навіть спроби психологічного підходу, як правило, не виходять за межі фактів акторського та режисерського досвіду. Видатний психолог Л. С. Виготський напрочуд точно описав цю особливість театральної науки:

"Хоча емпірика, з якою мають справу люди театру, є часто цариною явищ глибоко своєрідних і надзвичайно вагомих у загальній сфері культурного життя, хоча вони оперують такими фактами, як великі сценічні творіння великих майстрів, наукове значення всіх

цих матеріалів не виходить за межі збирання фактичних даних та загальних роздумів про постановку проблеми. Таким самим радикальним емпіризмом відзначаються і психотехнічні дослідження акторської праці... Сценічні системи, які йдуть від актора, від театральної педагогіки, від спостережень, одержаних на репетиції і під час спектаклю.., ставлять на чільне місце всього питання специфічні, своєрідні, *притаманні лише акторові* особливості його переживань, забуваючи про те, що всі ці особливості мають бути усвідомлені на тлі *загальних психологічних закономірностей*, що акторська психологія є тільки частиною загальної психології...

...Новий підхід до цього питання характеризується передусім спробою... збагнути психологію актора у всій якісній своєрідності її природи, але у світлі більш загальних та охоплюючих психологічних закономірностей" (Виготський Л. С., 1936, с. 199—200).

Цей новий підхід проголошено Л. С. Виготським ще в 30-ті роки, але й нині він продовжує залишатись новим і малозастосованим. В часи Виготського багато проблем психології було ще менш досліджено, ніж проблеми акторської психотехніки. До середини п'ятдесятих років в силу різних причин в нашій науці мляво розвивались напрямки, що їх можна було практично застосувати до акторського мистецтва.

І все ж таки з часу народження системи Станіславського, яка виявила об'єктивний характер закономірностей творчого процесу актора і довела пізнаваність інтимних "таїнств" акторського мистецтва, розпочались пошуки природничо-наукової основи психотехніки школи переживання. Практичні методики К. С. Станіславського стали фактами, які настійливо вимагають загальної теорії, котра пояснює їхню психологічну та фізіологічну природу. Сам К. С. Станіславський не раз говорив про необхідність такої теорії, але вважав це справою майбутнього і завданням учених.

І справді, небавом з'явились такі дослідження (напр., Якобсон П. М., 1936; Симонов П. В.; Беренгарт Ю., 1961), у багатьох навчальних посібниках цілі розділи та глави присвячено цим самим питанням (напр., Крісті Г. В., 1968; Захава Б. Є., 1969; Гіппіус С., 1967).

Одначе коло наукових даних, на які спираються ці роботи, досить обмежене: теорія умовних рефлексів, учення про дві сигнальні системи і типи нервової діяльності, дослідження з психології емоцій. Але ці розділи науки трактують найзагальніші питання найзагальніших основ найзагальнішої психології. Тому ефективність їх

безпосереднього застосування для рішення психотехнічних питань майстерності актора досить проблематична.

Звичайно, політ птаха підлягає законам Ньютона. Та чи можна пояснити пташиний політ лише цими законами? Чимало було таких спроб, і багато з них свого часу здавались теоретично цілком переконливими, але жодна з них не привела до створення літака. На ґрунті Ньютонового розуміння найзагальніших законів фізики мала спочатку виникнути аеродинаміка і ціла низка дисциплін всередині її, які й стали теоретичним підґрунтям проектування літаків. Авіаконструктор ставить запитання не Ньютонові, а Жуковському, Чаплигіну, Келдишу, а ми — режисери й актори — шукаємо відповіді у Сеченова і Павлова — ньютонів психофізіології. Вже понад два десятиліття у нас є свої жуковські (Виготський Л. С., Леонтьєв О. Н., Лурія О. Р., Піаже Ж., Валлон А., Бернштейн І. А., Узнадзе Д. Н., Симонов П. В.), але до їхніх праць ми майже не звертаємось. А тим часом наукові дані таких напрямків, як психофізіологія пам'яті та психологія установки (зокрема, праці грузинської школи), нейропсихологія (Лурія О. Р., 1973), фізіологія рухів та активності (Бернштейн І. А., 1967), вивчення мотиваційної сфери та сфери потреб (Симонов П. В.), психологічна концепція діяльності (Леонтьєв О. Н., 1965; 1975) та роботи цієї самої школи з вікового розвитку — всі ці дані легко застосувати до проблем майстерності актора і режисури. На жаль, за останні тридцять років вийшли тільки три (!) роботи, в яких використано цей величезний матеріал (Кнебель М.О. та Лурія О. Р., 1971; Натадзе Р. Г., 1972; Якобсон П. М., 1977).

Ми застосуємо в дослідженні перевтілення психологічну концепцію діяльності, розроблену Л. С. Виготським, О. Н. Леонтьєвим та його школою. Згідно з цією концепцією психологія особи визначається діяльністю, соціальною активністю, а здатності формуються під час діяльності. Життя особистості складається з цілої системи діяльностей, у якій домінуюче становище посідає провідний вид діяльності, тобто та діяльність, яка цілком захоплює людину, здійснюється нею без примусу, визначає її становище в суспільстві, впливає на всю решту проявів її життєдіяльності, підпорядковує їх собі. Певна річ, це вельми схематичний виклад психологічної концепції діяльності (Докладніше див. Виготський Л. С., 1960; Леонтьєв О. Н., 1965; 1975).

Наш підхід до перевтілення визначається тим, що ми розглядаємо його як діяльність, причому, як провідний вид діяльності акто-

ра. Все життя справжнього актора підпорядковане творчості. Творчий процес актора є цілою системою діяльностей (репетиції, професіональний "тренінг і муштра", безперервна самоосвіта, громадська робота і діяльність, виконавська діяльність, аналіз п'єси або сценарію тощо). Серед цих діяльностей актора перевтілення ми вважаємо провідною. Це суттєво визначає психологічні відмінності акторів від решти людей. Перевтіленням перейнято буквально все сприйняття актора, воно — основний канал одержання й передачі інформації, ним забарвлена практично вся активна життєдіяльність актора, вся решта діяльностей і психологічні процеси.

Погляд на перевтілення як на діяльність дає змогу залучити до його аналізу методики, що перевірені й зарекомендували себе у школі психології діяльності. Це передусім — онтогенетичний підхід. Із нього випливає, що перш ніж перетворитися в суто акторський феномен — перевтілення в сценічний чи екранний образ — перевтілення повинно мати в ході вікового розвитку особистості (онтогенезу) своїх попередників: діяльності простіші, але такі, що піддаються психологічному удосконаленню. У віковому розвитку дитини, підлітка і дорослого ми знайдемо такий послідовний ланцюг діяльностей: копіювання — імітація — наслідування — перевтілення в характер — перевтілення в образ. Ми намагатимемось розкрити психологічну структуру кожної з цих діяльностей, а також умови, які стимулюють їх удосконалення в бік формування надзвичайно складного механізму перевтілення в образ (див. главу 2).

Простежуючи онтогенез перевтілення, ми водночас станемо свідками формування самої здатності до перевтілення. Тут нашою вихідною позицією буде ставлення до здатностей як до психологічного механізму, який формується під час діяльності, а не вроджений. Ця позиція чітко виражена в працях Л. С. Виготського, О. Н. Леонтьєва, Н. С. Лейтеса, Б. П. Нікітіна. Ми прослідкуємо формування окремих ланок здатності до перевтілення в дошкільному й молодшому шкільному віці і постараємось довести, що підлітковий вік є періодом природного формування здатності до перевтілення в силу стихійного розвитку підлітка в сучасних умовах, і що саме в цьому віці доцільно починати дитячу акторську освіту. Такий зміст третьої глави.

В дослідженні вікового розвитку і наслідувальної діяльності нині можна впевнено спиратися на численні праці з вікової психології (Божович Л. І., Ельконін Д. Б., Драгунова Т. В., Краковський О. П., Махлах Є. С., Лукін М. С. та ін.), а також на роботи з психології

наслідування (Ковальов О. Г., Агальцев А. М., Просецький В. О.). Особливо хочеться виділити чотири джерела: дві книги видатного французького психолога Анрі Валлона: "Від дії до думки" (1956) і "Психічний розвиток дитини" (1968), книгу Д. Б. Ельконіна "Психологія гри" (1978) і колективне дослідження лабораторії психології дітей середнього шкільного віку Інституту загальної і педагогічної психології АПН колишньої РРФСР "Вікові та індивідуальні особливості молодших підлітків" (1967), де зібрано багатющий матеріал багаторічних спостережень за розвитком підлітків одного з класів московської школи.

Одначе слід зауважити, що, незважаючи на величезну кількість матеріалу, ні постановки, ні прямої розробки проблем, порушених у цій роботі, в психологічній літературі немає. Отож ми змушені виступати в ситуації першої спроби, коли можна скористатися лише окремим експериментальним матеріалом та методичними принципами розв'язання аналогічних проблем. Особливо це стосується наших розробок структури життєвого досвіду, класифікації діяльностей, які відтворюють поведінку, онтогенезу перевтілення. Ці розробки не мають аналогів у психологічній літературі і використовують тільки загальну методологію психологічної концепції діяльності.

Ми прагнули скористатися також творчим досвідом майстрів школи переживання. Створені ними образи і практика роботи над роллю були постійною основою наших роздумів. Проте, з висловлених вище причин, конкретний аналіз практики того чи того актора і режисера, а тим паче будь-яка спроба опису досвіду не могли стати предметом даної роботи. Кілька наявних у тексті прикладів наведено лише остільки, оскільки того вимагав теоретичний аналіз.

Крім того, автор, природно, спирався на власний двадцятилітній досвід режисера і педагога театрального інституту, на власні спостереження за абітурієнтами, за розвитком студентів, їхньою реакцією на пропоновані в роботі вправи й методики, на свої спостереження за творчою долею сучасних молодих акторів, на спостереження за школярами й, зокрема, за своїми дітьми, які саме проходили підлітковий розвиток.

Насамкінець слід підкреслити, що ця праця за основним своїм спрямуванням є теоретичною. Наявні в ній практичні висновки та рекомендації мають значення, сказати б, супутного продукту і наведені нами переважно для того, аби показати продуктивність теоретичних положень.

Навіть четверта глава, цілком присвячена аналізові репетиційного процесу, націлена на методичні висновки, а не на якусь рецептуру репетицій. Нам здається, що і в акторській, і в режисерській справі немає нічого практичнішого, ніж добра теорія. У міру сил ми прагнули проаналізувати деякі фундаментальні питання, які можуть визначити новий напрям у дослідженні майстерності актора і режисури, напрям, який продовжує геніальний заповіт М. С. Щепкіна: "Беріть зразки з життя".

Глава I. СТРУКТУРА І ФУНКЦІЇ ЖИТТЄВОГО ДОСВІДУ АКТОРА

ВИДИ ЖИТТЄВОГО ДОСВІДУ АКТОРА

Життєвий досвід — це минуле людини, зафіксоване в пам'яті, в навичках поведінки і внутрішнього життя. Він утворюється із вражень, як жива тканина з окремих молекул... Але розвивати цю аналогію немає сенсу. При спробі класифікувати враження за їхнім характером ми опиняємось в океані суб'єктивного, де кожна молекула неповторна, безкінечно мінлива. Будь-яку структуру з цієї точки зору виявити неможливо.

Однак, якщо взяти за основу аналізу об'єктивний, незалежний від особистості критерій — не характер вражень, а їхні основні життєві джерела, то в океані життєвого досвіду постануть чотири пласти, і виявиться, що за всієї індивідуальної розмаїтості окремих вражень кожному такому пластові притаманні стійкі особливості — як щодо накопичення вражень, так і щодо їхньої участі у творчому процесі актора. Це особистий, професійний, спостережений та опосередкований досвід.

Особистий життєвий досвід має своїм джерелом повсякденну активність особи, спрямовану на досягнення певного становища в суспільстві та його окремих ланках (трудовий колектив, сім'я, коло друзів і знайомих). Особистий життєвий досвід формується в актора у процесі досягнення реальних життєвих цілей, під час спілкування, не зумовленого творчими цілями. Це події його повсякденного життя, досвід громадської діяльності, пережиті ним емоції, почуття, сприйняття природи, взаємини з людьми. Особистий життєвий досвід формують реальні події, в яких актор був "основною дійовою особою", займав позицію, за якої спостереження не могло бути головною метою. Матеріал особистого досвіду накопичується за участю самоспостереження, самоаналізу і зберігається у вигляді спогадів про події власного життя, почуттів, емоцій та у формі навичок щоденної поведінки. Участь особистого досвіду у творчості вимагає повторного сприйняття — в уяві.

Професіональний досвід накопичується під час професіональної діяльності. Його безпосереднє джерело — щоденна вико-

навська практика. Це досвід трудових взаємин з людьми, який включає в себе досить сильні переживання, досвід репетиційної роботи актора, зіграні й переглянуті спектаклі, спостереження за роботою своїх колег і, нарешті, навички роботи над роллю та виконавської діяльності. До цього виду досвіду слід включити і враження від усіх видів мистецтва.

Спостережений життєвий досвід набувається шляхом засвоєння чужих способів поведінки, чужої логіки мислення та почуттів. Джерелом цього виду досвіду є спостереження в якості очевидця. Сприйняття через джерело інформації або через твір мистецтва може бути лише додатковим матеріалом. При накопиченні спостереженого досвіду особистий вплив на хід подій не повинен перевищувати рівня, за якого позиція спостерігача зберігається як основна, інакше почне накопичуватись не спостережений, а особистий життєвий досвід. При збереженні позиції спостерігача рівень діяльності, ступінь впливу на хід події, як правило, дещо нижче від можливостей суб'єкта. Що ж до решти психологічних процесів (сприйняття, оцінка, уява тощо), то вони відбуваються дуже інтенсивно.

Опосередкований життєвий досвід (термін взято в М. Арнаудова, 1970, с. 141) включає матеріал, добутий не в безпосередньому спостереженні, а, сказати б, із других рук: через розповіді очевидців, книги, газети, документи, документальні фотографії, кінокадри, малюнки, твори мистецтва, сприйняті як джерело інформації. "В суворо психологічному відношенні сприйняття життя чужими очима і засвоєння чужого досвіду є лише слабшою формою безпосереднього спостереження й переживання" (М. Арнаудов, 1970, с. 144).

Для акторів найбільш вражаючими є розповіді очевидців та зорова інформація.

Хоча в цілому структура життєвого досвіду в актора схожа зі структурою досвіду будь-якої людини, проте є й суттєва різниця і в змісті, й у взаємодії видів досвіду.

ОСОБЛИВОСТІ ЖИТТЄВОГО ДОСВІДУ АКТОРА

Відносно рухливий перехід опосередкованого досвіду в спостережений. В силу своєї обдарованості й внутрішньої техніки актор може такою мірою оживити інформацію, одержану з других рук, що враження від неї набувають якостей, близьких до спостереженого досвіду. Але жодні джерела інформації не можуть цілком замінити живих вражень: адже "оживлення" опосередкованої інформації відбувається саме за рахунок особистого і спостереженого досвідів.

Користуючись нашою класифікацією, можна дещо конкретніше уявити собі *процес сприйняття мистецтва* як розподіл вражень по різних масивах життєвого досвіду. В опосередкований досвід відкладуться враження, які за своєю психологічною природою ближчі до знань, відомостей: знайомство з новим історичним та соціальним середовищем, професією, історичними подіями, поглядами тощо. Сюди ж таки, до опосередкованого досвіду, потраплять і ті образи, які не захопили, не вразили, а просто сподобались, були взяті до уваги. Найсильніші ті враження, яким людина віддається "без остачі", з насолодою, сприйняття яких відбувається завдяки глядацькому перевтіленню. Такі враження відкладаються, точніше, невідворотно відбиваються у спостереженому і навіть в особистому життєвому досвіді. Виховна, перетворювальна сила справжнього мистецтва відбивається передусім у цьому феномені активного втручання у формування життєвого досвіду людини.

Все сказане стосується сприйняття мистецтва будь-якою людиною. Але особливості сприйняття мистецтва акторами — це не замість звичайного сприйняття, а плюс до нього: за рахунок значно глибшого сприйняття і самого твору мистецтва, і професійної майстерності його творця, а також за рахунок співвідношення цих вражень із власною творчістю. У талановитого й навченого актора цей плюс у сприйнятті такий значний кількісно і якісно, що переважна більшість вражень від мистецтва йде у професійний досвід.

Професійна діяльність удосконалює в актора уяву, фантазію, асоціативне мислення, пам'ять, розвиває можливості його органів почуття, а головне — *актора відрізняє від людей інших професій здатність співпереживати, наслідувати і перевтілюватись, брати активну співучасть у спостережуваній події*. Все це створює принципово нову якість сприйняття, зберігання та відтворення всіх видів життєвого досвіду.

СПОСТЕРЕЖЕНИЙ ДОСВІД — НЕЗАМІННА ЦІННІСТЬ

Ми підійшли до важливої психологічної особливості роботи актора і режисера. В жодному іншому роді діяльності (в тому числі й в інших мистецтвах) спостережений досвід не відіграє такої важливої ролі у професійній роботі, як в актора і режисера. Спостереження — це їхня повсякденна потреба, захоплення, а для багатьох і нездоланна пристрасть. Та водночас — це праця, трудовий обов'язок. Професіональне удосконалення значною мірою пов'язано з накопиченням саме спостереженого досвіду. Але ж досить часто в питаннях майстерності актора (очевидно, за аналогією з іншими професіями) робиться акцент на накопиченні професіональних навичок, виконавського досвіду, а не на удосконаленні мистецтва спостерігати життя.

Хоче того актор чи ні, він змушений розвивати й удосконалювати спеціальну методику накопичення спостереженого досвіду, використання його в процесі творення образу. Головний момент тут полягає в тому, що і здатність до перевтілення, і весь арсенал внутрішньої психотехніки мають застосовуватись не тільки в процесі репетицій, а такою самою мірою — і в процесі засвоєння "зразків із життя".

Застосування сучасної внутрішньої і зовнішньої акторської психотехніки, наслідування та перевтілення значно розширює можливості й накопичення спростереженого досвіду актором, і його використання в процесі створення ролі. На відміну од інших людей актор здатний такою мірою "вживатись" у спостереження, що вони стають органічною частиною його творчої особистості, його другим "Я", перестають сприйматись як щось стороннє, накопичуються у творчій підсвідомості. Не "привласнені" спостереження у творчість органічно не увіллються. Такі видові особливості власне акторської спостережливості.

Але слід зауважити, що описані вище можливості не реалізуються самі по собі. Здібності й техніка актора часто залишаються осторонь від освоєння "зразків із життя". Потрібні спеціальні зусилля і свідома психотехніка накопичення спостереженого досвіду. На стихійність мають право покладатися хіба що такі генії як Бучма, який, за свідченням очевидців, міг протягом двох годин грати те, що спостерігав п'ять хвилин.

Отже, ми виділяємо значення спостереженого досвіду у творчому процесі сучасного актора, вважаємо спостережений досвід тим матеріалом, без якого справді самостійна творчість актора неможлива. Коли немає багатого й цікавого спостереженого досвіду – можливе лише більш або менш вдале ремісництво: компонування нової ролі з елементів бачених або зіграних раніше сценічних та екранних образів.

ВЗАЄМОДІЯ ВИДІВ ДОСВІДУ У ТВОРЧОСТІ АКТОРА

В роботі над роллю значення особистого, професіонального й опосередкованого досвіду велике і все ж таки — вторинне, оскільки проявляється переважно через вплив на спостережений досвід. Спостережений — особистий — професійний — опосередкований — така, на наш погляд, ієрархія значень видів досвіду в мистецтві актора.

Взаємовплив спостереженого й особистого досвіду. Можна впевнено стверджувати, що накопичення спостереженого досвіду не-

можливе без участі особистого досвіду й навпаки. Річ у тім, що поведінку ми краще пізнаємо не через себе, а в спостереженні. Хоч як це парадоксально звучить, але і власну поведінку ми розуміємо та оцінюємо за чужою поведінкою, дивлячись у неї, ніби в дзеркало. А от емоційне життя і фізичний стан угадуються в чужій поведінці за асоціацією з особистим досвідом. Внутрішнє життя інших людей ми не спроможні пізнавати, не міряючи "на свій аршин". Звичайно, такою "приміркою" пізнання не обмежується, але й без неї воно просто не могло б розпочатися.

Таким чином, особистий досвід дає акторові можливість спостерігати в чужій поведінці те, що не лежить на поверхні і, строго кажучи, безпосередньо не спостерігається: внутрішнє життя людини, її відчуття, емоції, фізичний стан, нарешті, – думки й почуття. Особистий досвід дає емоційну розшифровку спостережень, можливість спостерігати чужу поведінку наче б ізсередини.

У величезному потоці об'єктів, що їх життя безперервно пропонує для спостереження, особистий життєвий досвід допомагає здійснити початковий відбір об'єктів і вражень, найцікавіших і найпотрібніших для даної творчої особистості в даний момент роботи над роллю. Відтак особистий досвід є *найважливішим суб'єктивним критерієм відбору, одухотворення і "привласнення" спостереженого досвіду.*

Тепер про вплив професійного досвіду. Він провадить суто театральну переробку життєвого матеріалу, який "поставляється" у роль спостереженим досвідом. Цей матеріал має перевтілитись в умовні форми сценічної дії і закомпонуватися в образ. Такий переклад життя на мову театру здійснюється під впливом професіональних навичок та вражень актора. Вплив професійного досвіду є особливо активним і плідним у завершальному періоді роботи над спектаклем.

І, нарешті, про місце опосередкованого досвіду. Немає необхідності детально говорити про його значення для формування загальнокультурної орієнтації та ерудиції актора, його світогляду. А от безпосередньо на репетиційну роботу опосередкований досвід впливає лише додатково: збагачує спостережений і професійний досвід і лише через них впливає на формування сценічного образу. Неабияке значення має питання – з чого починати? З безпосереднього спостереження життя чи з вивчення опосередкованих джерел. Вочевидь, для актора важливіше спочатку побачити на власні очі, а потім одержати дані про об'єкт із опосередкованих джерел, які

дадуть об'єктивніше і ширше уявлення про нього. Але потім необхідно ще раз "перевірити" об'єкт безпосереднім спостереженням.

НЕНАДІЙНІСТЬ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ Думка про допоміжну, додаткову функцію професійного й опосередкованого досвіду у творчості актора, ймовірно, не викличе заперечень. "Беріть зразки з життя" — а ці види досвіду відображають життя лише опосередковано. А от щодо особистого досвіду тут можна чекати заперечень. Переоцінка особистих асоціацій у роботі над роллю стала вже своєрідною традицією.

Позитивний вплив особистого досвіду на роботу актора переконливо висвітлено в театральній літературі останніх десятиліть, тож немає необхідності вкотре докладно описувати його. Асоціації з особистим досвідом — ефективний засіб зближення з роллю. Це відчув на собі кожний актор. Певна річ, немає жодного сенсу підривати творчий авторитет особистого досвіду.

Проте немає необхідності й перебільшувати роль особистого досвіду, вважати його панацеєю всієї психотехніки актора, вважати, що "від себе" — це лише від особистого досвіду, забувати, що від спостереженого досвіду — це також "від себе", оскільки актор активно "привласнює" спостереження. Немає необхідності заплющувати очі й на тіньові сторони переважної опори на особистий досвід у роботі над роллю. По-перше, такий підхід ефективний далеко не для всіх акторів. Для багатьох характерних акторів (характерних не за амплуа, а за ставленням до роботи) його явно не досить. До речі, К. С. Станіславський вважав себе саме таким актором і тому не раз говорив про величезну роль спостережень й у власній творчості, і в мистецтві актора взагалі (т. I, с. 124). Для всіх типів акторів "живлення" "зразками з життя" є неодмінною умовою збереження реалізму і сучасності їхнього мистецтва. По-друге,— і це головне,— пряме використання особистого життєвого досвіду наражається в багатьох акторів на ряд психологічних перепон.

Кожному акторові відомо, якими приблизними є спроби діяти за принципом "я — у пропонованих обставинах ролі", як далеко пробам "від себе" до живої справжньості поведінки і почуттів. І якщо ми зважуємось на такі спроби, то лише в ім'я перших кроків у пошуках органіки поведінки персонажа.

Відомо ж бо, що себе ми знаємо гірше, ніж інших. Найчастіше і найбільше людина помиляється саме в собі. Якими подивованими

бувають ті, хто вперше чує свій голос у запису. Якими розчарованими бувають навіть найдосвідченіші кіноактори, коли вперше дивляться відзнятий матеріал! Як часто людина справляє зовсім не таке враження, як їй здається. І, нарешті, якби самовідчуття і самооцінка акторів були хоча б трохи надійними, навіщо знадобився б режисер — живе дзеркало? А на те, що скляні дзеркала брешуть! І акторам це відомо краще, ніж будь-кому.

Й ось на таке хистке знання себе самого слід спиратися в роботі над роллю як на найнадійніший матеріал? Як тут ще раз не згадати знамениту формулу Маркса: "Людина спочатку вглядається, ніби в дзеркало, в іншу людину... Лише поставившись до людини Павла, як до собі подібної, людина Петро починає ставитись до самої себе як до людини" (К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 23, с. 62). І справді, є багато підстав переконатись, що мистецтво, яке черпає наснагу тільки з особистого "Я", хоч і має часом вельми привабливий вигляд, насправді виявляється позбавленим "продуктивного руху" суспільно вагомих ідей.

Емоційність порівняно легко збуджується під впливом спогадів про особисте, інтимне. Та якими ненадійними є емоції, викликані асоціаціями з особистим досвідом, як важко їх зафіксувати! В атмосфері публічної репетиції матеріал особистого досвіду не може подолати якийсь бар'єр.

"Ні, ви покажіть мені від свого імені власні риси, все одно які, добрі чи погані, але найінтимніші, найпотаємніші, не ховаючись при цьому за чужий образ. Ви на це зважитесь? — чіплявся до мене Торцов.

— Соромно, — зізнався я, подумавши.

— А якщо захова́єтесь за образ, тоді не буде соромно?

— Тоді можу, — вирішив я.

— От бачите! — зрадів Торцов. — Тут відбувається те ж саме, що і в справжньому маскараді... Від свого імені він не наважиться зробити того, що робиться від імені чужої особи, за яку він не відповідає. Характерність — та ж сама маска, яка приховує самого актора-людину" (Станіславський К. С., т. 3, с. 223—224).

Виявляється, акторові-людині виходити на сцену ніяково, неприродно. І подолати цей бар'єр прямою атакою не можна: станеться психологічний вивих. Адже і в побуті кращий спосіб спантеличити людину в гостях — це сказати їй: "Будь сам собою" або: "Будьте, як удома". А хто ж мені скаже, який я сам собою, і як це: бути в гостях, як удома? Ні, в гості в халаті не ходять, сцени будують не для домашніх "Я".

Але не існує й мистецтва без "Я", неможливий сучасний театр без яскравої особистості актора. Однак звернемо увагу на те, що актор-людина й акторське "Я" — не одне й те саме.

ЖИТТЄВЕ "Я" І ТВОРЧЕ "Я" У літературознавстві вже давно встановлено, що поетичне і життєве "Я" — дві дуже несхожі людини, а іноді – навіть дві протилежності. Поетичне "Я" Маяковського ніколи не пустило б собі кулі у скроню. Сором'язливе "Я" Володимира Володимировича ніколи б не одягнуло жовтої кофти футуриста.

За всіма творіннями справжнього актора проглядається образ його творчого "Я", що за своєю природою дуже схоже з поетичним "Я".

Цікаво, що творче "Я" виразно проявляється і в життєвих ситуаціях. Досить нагадати режисерські "оглядини" в кіно або на телебаченні, зустрічі з глядачем, одне слово, будь-які обставини, в яких актор виступає для оточення саме в якості професіонала, творчої особистості. Тоді актор — зовсім не та людина, якою ми його знаємо в побуті, в оточенні близьких, у гостроконфліктних ситуаціях його реального життя.

Прояв акторського "Я" і в життєвих ситуаціях дає право визначати це психологічне утворення як усталену життєдіяльну особистість. За всіх взаємовпливів і взаємодій двох "Я" *безпосереднім джерелом сценічних та екранних творінь актора є його творче "Я"*. Життєве "Я" має доступ в образ тільки через творчу особистість актора. "Важко дивитись актора, який від ролі до ролі, «йдучи від себе», грає все одне й те ж саме, підлаштовуючи авторські ситуації та авторські слова під свою житейську особу" (Кнебель М. О., 1971, с. 5).

Можна говорити про наявність у кожного з двох "Я" актора власної підсвідомості. Підсвідомі процеси життєвого "Я" слугують в основному життєвим, а не творчим інтересам. А от щодо підсвідомості творчого "Я" актора, то найяскравіший матеріал воно "видає" саме із скарбнички спостереженого досвіду. Не випадково ці миттєвості спалахів підсвідомості завжди пов'язані з миттєвим перетворенням актора і виводять його на грань перевтілення. Лише з часом акторові вдається пригадати, чию поведінку він наслідував. Фундаментом підсвідомої роботи творчого "Я" актора є спостережений досвід.

Звичайно, на формування творчого "Я" впливають і особистий, і професійний, і опосередкований досвід. Особистість, врешті-решт,

може бути представлена як певний обсяг життєвого досвіду і як особлива структура взаємодії його видів. І, очевидно, ми відрізняємось одне від одного не тільки обсягом життєвого досвіду, а й тим, який вид досвіду *переважає* в кожному з нас, найбільше впливає на наш спосіб життя й напрям думок. Значення спостереженого досвіду як основного фактора у формуванні творчої особистості яскраво розкриває Гете: "Що я уявляю з себе, що я зробив? Сам збирав і сам використовував те, що бачив, спостерігав і чув. Мої твори живила величезна кількість людей, невігласи і філософи, розумні голови і дурні. Всі: й діти, і зрілі мужі, і старики — несли мені свої думки, свої якості, свої надії і свої погляди на життя. Я жав посіяне іншими, і моє діло є ділом колективної істоти на ім'я Гете" (цит. за Арнаудовим М., 1970, с. 142). Блискуче визначення сутності творчого "Я" — колективна істота на ім'я Гете!

Суспільна цінність творчого "Я", на наш погляд, визначається ступенем переважання в ньому саме спостереженого досвіду.

САМОСПОСТЕРЕЖЕННЯ І СПОСТЕРЕЖЕНИЙ ДОСВІД Тут ми зустрічаємося ще з одним яскравим проявом творчого "Я", ще з одним "плюсом" у психіці актора. У звичайної людини самоспостереження відкладається переважно в особистий досвід. В актора ж воно є джерелом накопичення не тільки особистого, а й спостереженого досвіду. Миттєвості самоспостереження, як правило, супроводжуються в актора відчуттям роздвоєння. Думається, причина цього відчуття в тому, що в момент самоспостереження обидва "Я" актора, однаково збуджені одним і тим самим об'єктом, подією, починають працювати однаково інтенсивно. Творче "Я" ніби спостерігає життєве "Я" і відкладає враження в скарбничку спостереженого досвіду. З актором, судячи з літератури, поділяють цю участь також інші художники. Дуже демонстративну добірку прикладів подає П. М. Якобсон (1936, с. 120, 121).

Тальма: "Коли за однієї обставини я відчував глибоке горе, то серед сліз, які я проливав, я мимоволі, побіжно звернув увагу на зміни свого голосу і певну спазматичну вібрацію, яка виникла під час плачу. І, я кажу це не без деякого сорому, я машинально подумав про те, щоб цим принагідно скористатися".

Хмельов: "Ця здатність все спостерігати й потім прикладати до ролі іноді викликає жах, доводиться ловити себе на таких моментах: коли, скажімо, вмирає близька людина, і людина дуже дорога, а ти спостерігаєш, *як* вона помирає, що в цей час із нею відбува-

ється; поряд із стражданнями при втраті близького друга в тобі вискакує актор, який все спостерігає".

Мопассан: "Ось у чому полягає різниця між письменником та йому подібними. Ніяке просте почуття йому не доступне. Все, що він бачить, всі його втіхи, страждання, розчарування миттєво перетворюються для нього на предмет спостереження".

В. Стасов про М. Ге: "Йому треба було передати перші моменти смерті: лоб, рот уже захолонули, і тільки ніздрі ще зберегли останній залишок, останній слід життя. Цей жахливий момент... М. М. Ге вловив на обличчі своєї дружини, яка помирала. «Й ось що значить бути художником,— казав М. М.,— я божеволів від жаху і горя, але я залишався вірним собі: не міг не дивитись, не міг не бачити як художник»".

Звернемо увагу: "Я відчував глибоке горе", "серед сліз, які я проливав" (Тальма), "поряд із стражданнями" (Хмельов), "я божеволів від жаху і горя" (Ге). Ми бачимо, що всі життєві процеси протікали цілком природно і глибоко, жодних збочень життєвої органіки не було. Але "плюс" до цієї природності йшла не менш природна для художника-професіонала напружена робота творчого "Я", котре в акті самоспостереження проявляє себе вельми виразно.

Легко переконатись, що *самоспостереження в актора є одним із видів накопичення не особистого, а саме спостереженого досвіду*.

Є ще один, дуже важливий для актора, вид самоспостереження. Йдеться про ті випадки, коли самоспостереження відбувається через якийсь час після участі в події. Таке самоспостереження пов'язано з повторним (в уяві) сприйняттям події, своєї участі в ній, і мимоволі змушує "поглянути на себе збоку". У цьому випадку життєве "Я" знову стає об'єктом спостереження для творчого "Я". Ми зосереджуємо увагу на цьому виді самоспостереження, оскільки він є основним (а, можливо, і єдиним) способом переведення матеріалу особистого досвіду в арсенал спостереженого досвіду і творчого "Я" актора.

І все ж таки не зайве зауважити, що матеріал, одержаний шляхом самоспостереження, далеко менш надійний, ніж матеріал безпосередніх спостережень.

НЕБЕЗПЕКА ПСИХОЛОГІЧНОГО САМОРОЗКРИТТЯ

Напевне, у письменника, композитора, живописця обидва "Я" співіснують більш злито, ніж в актора, їхня участь у творчості однаково природна на всіх етапах роботи, а самовираження має дещо іншу природу,

ніж в актора: там мистецький матеріал фізично відділений від творця, а сам процес творчості не відбувається публічно. Доки актор репетирує наодинці, його робота цілком порівняна з творчими процесами письменника, художника, композитора. Та коли настає момент публічного втілення матеріалу з особистого життєвого досвіду через своє ж тіло й голос, — виникає цілком нова якість самовираження, яке відрізняється, наприклад, від письменницького куди більшою прямолінійністю та достовірністю, більшим ступенем чуттєвої матеріалізації і водночас — куди меншими можливостями самоконтролю. Інакше кажучи, *саморозкриття актора, на відміну од письменницького, має тенденцію до перетворення на акт неконтрольованого оголення особистих психологічних таємниць.* Психологічна органіка будь-якої здорової людини активно чинить опір такій акції. Очевидно, це основна причина складностей із введенням у роботу особистого життєвого досвіду актора.

Якщо ми вважаємо себе "режисерами кореня" і принципово заперечуємо насильство над особистістю актора, то слід пам'ятати, що надмірна експлуатація в репетиційному процесі особистого досвіду є досить агресивною формою психологічного насильства.

Інша річ, якщо публічне зовнішньо-рухове втілення має одержати мій власний життєвий досвід, але досвід спостережений. Тоді я виявляю чужі особисті таїнства, і це не викликає психологічних та фізичних зажимів. Така, на наш погляд, психологія факту, зафіксованого Станіславським: "Від свого імені він не зважиться зробити того, що робиться від імені чужої особи, за яку не несеш відповідальності" (т. 3, с. 223).

Ми не заперечуємо використання особистого досвіду на будь-якому етапі репетицій. Ми лише закликаємо використовувати особистий досвід своєчасно і в міру, не зловживати ним. Режисер має піклуватися про своєчасне переключення уваги і творчої волі актора з особистого на спостережений досвід. Це відведе актора від такого модного самовираження, від надмірного самокопирсання, хворобливого насильства над собою і спрямує його професіональну майстерність на справжнє джерело натхнення — на спостереження життя.

НАДМІРНИЙ АВТОРИТЕТ ПРОФЕСІЙНОГО ДОСВІДУ

Протиставлення спостереженого й особистого досвіду не є нашою основною метою. Вістря дослідження спрямовано в інший бік, а саме — проти небезпеки витіснення і спостереженого, й особистого досвіду із творчого процесу актора надмірною стихійною активністю професійного досвіду.

Сучасний режим життя і роботи актора, який відгороджує його від життєвих спостережень, а також деякі інші фактори створюють тенденцію відносного збіднення спостереженого досвіду порівняно з постійно збагачуваним професійним досвідом. Розрив в обсязі та емоційній привабливості між цими видами досвіду може поступово досягнути такого ступеня, що враження живої дійсності почнуть видаватись акторові набагато менш авторитетними й переконливими, ніж враження від мистецтва. А оскільки саме спостережений досвід дає матеріал, найближчий до об'єктивної реальності, то ця тенденція здатна привести до того, що мистецтво актора з плином часу буде дедалі менш об'єктивно і точно відображати життя.

ВІД СТИХІЙНОЇ ТЕНДЕНЦІЇ — ДО ПРОФЕСІЙНО НЕОБХІДНОГО ПОРЯДКУ

Якби вплив життєвого досвіду на творчість залежав тільки від його обсягу, то не було б необхідності розмірковувати про види досвіду. Та, на жаль, найбагатший життєвий досвід ще не гарантує органічного і продуктивного творчого процесу. Наприклад, на початкових етапах роботи театральний досвід вельми часто гальмує оволодіння новою роллю: змушує робити її за “надійними” штампами. Передчасне введення в роботу опосередкованого досвіду може призвести до зайвого розумування на репетиціях, загальмувати “реальне відчуття життя ролі”, з чим і почав боротися Станіславський, створюючи метод дієвого аналізу. Подібні перешкоди ми зустрінемо й на інших етапах роботи (див. главу 4). Відтак, види досвіду здатні не лише плідно взаємодіяти, але можуть також активно конфліктувати одне з одним, спричиняючи вивихи органіки творчого процесу. Позитивний результат залежить від своєчасного психологічного акценту на певному виді досвіду. Часом конфлікт між видами досвіду проходить відносно спокійно, без психологічних катастроф, але, трапляється, він набуває гострих форм. Тоді його можна подолати лише ціною значних витрат часу й зусиль. Сказане свідчить про необхідність пошуку шляхів керування цим бурхливим діалектичним процесом, який пронизує всю роботу актора.

Зіставимо у вигляді двох спрощених схем послідовність домінуючої участі видів життєвого досвіду в роботі над роллю.

Стихійна тенденція:

ПРОФЕСІЙНИЙ → ОПОСЕРЕДКОВАНИЙ → ОСОБИСТИЙ → СПОСТЕРЕЖЕНИЙ

Професійно необхідний порядок:

ОСОБИСТИЙ → СПОСТЕРЕЖЕНИЙ → ОПОСЕРЕДКОВАНИЙ → ПРОФЕСІЙНИЙ

Стратегію психологічно грамотного оперування життєвим досвідом можна звести до двох завдань:

- вибір виду досвіду, найнеобхіднішого на даному етапі;
- перенесення уваги, волі, пам'яті актора з виду досвіду, який є стихійною перешкодою в роботі, на вид, який є необхідною психологічною домінантою на даному етапі репетицій.

Тепер — про тактику. Режисерське оперування життєвим досвідом актора є втручанням у хід тонких, глибоко прихованих внутрішніх процесів. Тут недоречними є методи грубого вольового натиску. Набагато продуктивнішою видається тактика поступової підміни одного виду досвіду іншим, м'яка переорієнтація свідомості, емоційної і пластичної пам'яті актора з одного масиву життєвого досвіду на інший, необхідний на даному етапі роботи.

Якщо охопити творчий процес актора в цілому, без поділу на етапи, то стратегічно важливим нам видається завдання зорієнтувати його на спостережений досвід як на основне, незамінне джерело справді самостійної творчості. На першому плані професійних клопотів актора мають бути не проблеми і враження із сфери мистецтва, а проблеми та враження довколишнього життя. Необхідно вміло, тобто делікатно, відволікати актора від самоаналізу "своєї неповторної індивідуальності", від самовираження та "сповідництва" в бік пошуків "зразків із життя". Особливо гострою (й водночас малодослідженою) є проблема накопичення спостереженого досвіду спеціально для конкретної ролі в період, коли вже йдуть репетиції спектаклю.

Поділ життєвого досвіду на окремі масиви, взаємовплив видів досвіду — об'єктивна реальність, яка повинна була б так чи інакше відбитись на практиці театру. Чимало сучасних репетиційних методик неусвідомлено враховують об'єктивно існуючу структуру життєвого досвіду актора. Але ці емпіричні досягнення теоретично осмислені недостатньо. Ми сподіваємось, що наш підхід дасть можливість виявити психологічну сутність багатьох сучасних методик роботи з актором і накреслити шляхи їх подальшого удосконалення.

СПОСТЕРЕЖЕНИЙ ДОСВІД ТА ІДЕЙНА ЗРІЛІСТЬ АКТОРА Досліджуючи процеси формування видів життєвого досвіду актора, їхньої участі у творчості, ми маємо справу не з вузькотехнологічним пи-

танням, а з важливою проблемою світоглядного загартування акторів і режисерів.

Суттєву частину життєвої позиції актора складає зміст і творча активність його життєвого досвіду. Світогляд актора так і залишиться суто особистим надбанням, якщо він не втілиться в яскравих сценічних та екранних образах, не стане його практичною позицією в мистецтві. І можна впевнено стверджувати, що шлях від світогляду до художнього образу пролягає через життєвий досвід актора.

Життєвий досвід сучасного актора є психологічною основою активної життєвої позиції. Тому зовсім не байдуже, який саме вид досвіду переважає у творчому "Я" і в мистецтві актора. Ми вже говорили про те, що для багатьох акторів особистий і професійний досвід найавторитетніші. Але є натури — нам вони видаються особливо цінними для мистецтва,— у яких саме спостережений досвід "лежить ближче до серця", для яких "чужа сорочка ближче до тіла". Такий авторитет спостереженого досвіду — не просто природне обдарування. Він виробляється із зростанням майстерності, із поглибленням світогляду, громадянської позиції в мистецтві й у житті.

Хочеться акцентувати увагу на живодайному процесі збагачення мистецтва знанням життя, тобто — поглибленні спостереженого досвіду діячів літератури й мистецтва. Щодо актора або режисера – то просте збільшення обсягу спостереженого досвіду ще не розв'язує проблеми. Не менш важлива його активна участь у професійній діяльності актора. Підвищення авторитету спостереженого досвіду, на нашу думку,— найважливіший напрям ідейного та морального виховання акторів.

Удосконалення вправ щодо спостережливості, частіші й триваліші контакти студентів театральних вузів та акторських колективів з колективами трудящих, удосконалення психотехніки роботи з актором саме в напрямку "зразків із життя" — все це буде роботою над найважливішими цінностями в мистецтві: ідейною спрямованістю, ідейним багатством, справжнім громадянським темпераментом художника.

Глава II. КЛАСИФІКАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТЕЙ, ЯКІ ВІДТВОРЮЮТЬ ПОВЕДІНКУ

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ І ДЖЕРЕЛА

Життєвий досвід формується в актора за активної участі наслідування і перевтілення. Участь життевого досвіду в творчому процесі актора має своєю метою перевтілення в образ. Так проблема "зразків із життя" у творчості актора неминуче підводить нас до необхідності поглибленого аналізу психологічної природи перевтілення.

Від життя до сцени, від живої людини — до живого актора – до живого образу. Так підходив К. С. Станіславський до дослідження проблем майстерності актора. Він наполегливо підкреслює, що психотехніка актора є наслідком розвитку і вдосконалення загальнопоширених психологічних якостей та закономірностей поведінки. З цим методологічним принципом збігається позиція Л. С. Виготського (1936, с. 199—200): акторська психологія складає лише частину загальної психології і може бути зрозумілою лише на фоні загальних психологічних закономірностей.

За всієї своєї специфіки перевтілення в образ залишається одним із видів відображення і повинно мати багато спільного з тими способами відтворення спостереженої поведінки і рис характеру, які існують у природній життєдіяльності людини. Це *копіювання, імітація, наслідування, перевтілення у характер, перевтілення глядача* — діяльності, які є онтогенетичними попередниками перевтілення в образ. У практиці кожної людини вони застосовуються для освоєння соціальних норм і способів поведінки, для самовиховання і накопичення життєвого досвіду. Удосконалюючи ці діяльності, ми й одержуємо здатність до акторського перевтілення. Ще раз підкреслимо, що копіювання, імітація, наслідування і перевтілення у характер — діяльності простіші, ніж перевтілення в образ, але багато в чому схожі з ним.

Перша риса схожості полягає в тому, що всі вони так чи так відтворюють чужу поведінку. Тому далі ми будемо вживати термін "діяльності, які відтворюють поведінку" або коротше: "відтворюючі діяльності".

Друга риса схожості полягає в тому, що відтворенню передує внутрішня психологічна підготовка, яку психологи називають *процесом формування внутрішньої моделі.*

Третій спільний момент полягає в наявності психофізичного акту відтворення — *зовнішньо-рухового втілення* внутрішньої моделі, якому зазвичай передують різні форми проб — "репетицій".

В основу нашої класифікації буде покладено виявлення якісних відмінностей вказаних вище трьох психологічних "параметрів": *предмет відображення* (вид поведінки, який відтворюється), *спосіб психологічного віддзеркалення* (особливості формування і психологічної структури внутрішньої моделі) та *спосіб відтворення* (особливості координації між внутрішньою моделлю і зовнішньо-руховою функцією).

Спроба класифікації діяльностей, які відтворюють чужу поведінку, проводиться вперше і не має прямих аналогів у психологічній літературі. Але ми спираємось на досвід вивчення цих діяльностей, який має свою, досить довгу історію у формі різних досліджень наслідування.

Ще Арістотель на зорі людинознавства та мистецтвознавства виділив здатність до наслідування як властиву *всім людям з дитинства*, як найпоширеніший спосіб пізнання світу, основу творчого процесу в мистецтві (Арістотель, 1978, с. 116). Ця точка зору відновилась у добу Відродження і розвивалась філософами Просвітництва. Французький філософ цієї доби Н. Мальбранш (1903) висловлює вельми характерні погляди: "Для того, щоб люди зближувались, їм необхідно бути схожими одне на одного і тілом і духом" (с. 168). "Ця схильність до наслідування зазвичай пов'язує людей куди тісніше, ніж любов до ближнього, заснована на розумі" (с. 238). Його продовжує К. А. Гельвецій (1938, с. 147): "Людина народжується без ідей, без пристрастей; вона народжується наслідувачем". Гегель однією з головних рушійних сил розвитку дитини вважав наслідування (1956, с. 91).

І все ж таки тривалий період у науці накопичуються глибокі й цікаві думки про значення наслідування, але немає розгорнутих досліджень його психологічної природи. Однією з перших таких спроб були праці французького криміналіста і соціолога Г. Тарда. У 1891 році російською мовою вийшла його книга "Закони наслідування". Г. Тард абсолютизує інстинктивні форми наслідування і намагається подати їх як основну рушійну силу соціальних процесів. Таке поєднання ідеалізму та біологізаторства завадило

Г. Тардові суттєво просунутись у психологічному дослідженні вищих форм наслідування.

Принципово новий крок вперед у вивченні наслідування зробила вікова психологія. Л. С. Виготський (1960, с. 179) відзначає, що наслідування "є одним з основних шляхів у культурному розвитку дитини взагалі". З Виготського починається вивчення ролі дитячої гри і наслідування в онтогенетичному розвитку. Цей напрямок блискуче продовжився в роботах О. Н. Леонтьєва, О. В. Запорожець, Л. І. Божович, Д. Б. Ельконіна, О. Г. Ковальова та французького психолога Анрі Валлона. Вони вивчали наслідування у зв'язку з "ролевими" іграми дошкільнят і меншою мірою — у зв'язку з підлітковим віком. Таким чином, поза полем зору залишаються вищі форми наслідування і, тим більше,— перевтілення. Однак роботи цієї школи розвинули й утвердили методику онтогенетичного вивчення наслідування, методику пошуку психологічного механізму здатності до наслідування. Цими методичними досягненнями ми будемо широко користуватися в нашому дослідженні.

В останні десятиліття виходять дві роботи, цілком присвячені психології наслідування, які підвели підсумки багатолітніх досягнень у його вивченні. Кандидатська дисертація А. М. Агальцева (1967) розглядає наслідування як феномен соціальної психології. Докторська дисертація В. О. Просецького (1973) "Психологія наслідування" зібрала практично все, що було відомо про наслідування досі, й переконливо показала існуючу в науці недооцінку пізнавальних і виховних можливостей наслідування.

Ось матеріал, на який ми спираємось у сучасній психологічній науці. Щоправда, у трактуванні наслідування ми зустрічаємо у психологів дві крайні позиції. Менш поширена крайність — занадто звужене трактування наслідування, знак рівності між копіюванням і наслідуванням. На жаль, в останнє видання БСЭ проникло саме таке визначення наслідування: "Копіювання чужих рухів або дій" (БСЭ, т. 20, 1975, с. 384). Таке вузьке трактування наслідування йде від зоопсихологів, до яких і належить автор статті в БСЭ К. Е. Фабрі. Але в побуті (в тому числі і в акторському побуті) поступово прижилося це вузьке розуміння наслідування, прижився й синонім — мавпування (також зоологічного походження).

Більш поширена крайність — надто довільне трактування наслідування, яке вбирає в себе зоопсихічне розуміння як нижню межу і фактично не дає верхньої. Ось два характерні визначення В. О. Просецького: "Наслідування притаманне не тільки людині, воно має

велике поширення і велике значення у світі тварин" (1973, с. 15). "Об'єктом наслідування є людська особистість у всьому діапазоні її психічних проявів" (1974, с. 23). В. О. Просецький, слідом за більшістю дослідників, фактично вважає наслідуванням *будь-яке слідування прикладові*. У всіх психологів ми зустрінемо терміни: наслідувальні реакції, луна явища, копіювання, імітація, перевтілення, ідентифікація, запозичення тощо. Але вони вживаються як синоніми наслідування.

Справді, всі відтворюючі діяльності ростуть одна з другої і постійно пов'язані між собою. У всіх них є одна спільна риса: "Подразник є моделлю для реакції" (Валлон А., 1967, с. 104). Але й самі подразники (об'єкти відтворення), й характер реакцій, і значення кожної з цих діяльностей у житті особистості такі різні, що огульний підхід значно утруднює суто психологічний аналіз. У всякому разі, без урахування специфіки кожної діяльності та її місця в онтогенетичному розвитку, на наш погляд, збагнути значення відтворюючих діяльностей у творчості актора просто неможливо. На кожному кроці легко заплутатись. Так, скажімо, В. О. Просецький вважає перевтілення лише однією із здібностей, які забезпечують наслідування (1974, с. 40). Але ж перевтілення, напевне, набагато ширше і глибше від наслідування і за предметом, і за психологічним змістом, і за формою.

Більшість учених змушена під час переходу до психологічного аналізу уникати розширювального трактування наслідування.

Так повторюються визначення: "Наслідування в істинному значенні слова" (А. Валлон), "наслідування в широкому значенні слова" і "наслідування у вужчому специфічному значенні слова" (В. О. Просецький). Крім того, до слова "наслідування" шукають різноманітні епітети: раннє, часткове, слідове, неповне, складне, внутрішнє, розгорнуте і т. п. Наслідування називають то психологічною функцією, то психологічним процесом, то здібністю. І лише Валлон (1956, с. 134) чітко визначає його як діяльність. Все це свідчить про те, що класифікація відтворюючих діяльностей є вихідним моментом у їх вивченні та що необхідність у ній вже давно назріла.

Розділ 1.

КОПІЮВАННЯ, ІМІТАЦІЯ, НАСЛІДУВАННЯ

НАСЛІДУВАЛЬНІ РЕАКЦІЇ. КОПІЮВАННЯ. ІМІТАЦІЯ

Наслідувальні реакції репродукують окремі рухи та найпростіші операції. Їх часто називають інстинктивним, невимушеним наслідуванням, луна-явищами (Просецький В. О., 1973). У чистому вигляді спостерігаються у немовлят — повторення рухів, звуконаслідування, усмішка, плач. Та є вони і в дорослих — "заразливе" позіхання, слідування настроєві та рухам юрби. Наслідувальні реакції — вид рефлекторної поведінки, але поведінки "олюдненої", тільки зовні схожої на інстинктивні реакції у тварин. Там — біологічні, у людини — органічні реакції (Гальперін П. Я., 1976).

Копіювання репродукує окремі рухи та операції або нескладні їх ланцюги. Копіювання — "прагнення до максимально точного відтворення зразка" (Просецький В. О., 1974, с. 45). Воно йде слідом за сприйняттям і намагається здублювати зразок у реальному плані, з реальними предметами і максимальною продуктивністю. У чистому вигляді копіювання ми зустрічаємо у дітей до 3-х років. Наприклад, мові та найпростішим побутовим операціям дитина навчається шляхом копіювання. Але й дорослі без копіювання не змогли б навчатися фізичній праці, іноземним мовам, спортові, танцям, манерам поведінки.

Імітація. Так ми зазвичай називаємо репродукування *в новому матеріалі.* Такі предмети театральної і торговельної бутафорії, імітація на свистульках щебетання птахів, на листі фанери — дощу і грому. Імітація поведінки, звісно, явище куди складніше, але принцип — той самий.

Об'єкти в імітації ті ж самі, що й у копіювання: рухи й операції. У перекладі мовою системи Станіславського, *предметом імітації є проста фізична дія.*

На відміну від копіювання, імітація прагне не повторити, а *змоделювати просту фізичну дію.* Відтворення операції як процесу, моделювання *в новому матеріалі — із замінниками предметів або зовсім без них і за умовних обставин, які не вимагають результату поведінки.* Коли ви імітуєте риболовлю, то не ставите мету упіймати рибу, а тому й немає необхідності йти на річку і брати до рук справжню вудку.

Яскравим прикладом імітації поведінки може бути "гра" акторів на "німих" музичних інструментах у спектаклях драматичного театру. В цьому разі рухи лише удавано продуктивні (вони беззвучні) і взаємодіють із предметом, який лише зовні нагадує музичний інструмент, а на репетиції або у відкрито-умовному спектаклі можуть здійснюватись взагалі без будь-якого предмета — з "пустушкою".

Заміна предметів та умовні обставини — ці суто зовнішні відмінності від копіювання — надають імітації нового змісту, нового психологічного механізму відтворення. Вона є діяльністю відкрито пізнавальною.

Імітуючи, ми одержуємо можливість освоювати ту чи ту фізичну дію, значно економлячи енергію та час, уникаючи тих складностей, які пов'язані з реальною продуктивною поведінкою. Процес відтворюється лише частково, а в разі необхідності — і з певною деформацією неімітованих ознак.

Пілот імітує на тренажері керування літаком в аварійних ситуаціях, не наражаючись на небезпеку, тренер — малюнок складних спортивних рухів в уповільненому темпі (деформація часу — неімітованої ознаки). Актор імітує підняття ваги, не відчуваючи повної міри фізичного навантаження.

Копіювання має тенденцію не відриватись у часі від спостереження і навіть відбуватися під час спостереження.

А от для здійснення імітації необхідний відбір рис та ознак, які будуть відтворюватись. Це вимагає, як правило, багаторазових спостережень та уявного компонування їх у нову послідовну схему. Уява ж має підказати і спосіб імітації — переведення в новий матеріал та умовні обставини. *Як бачимо, імітація, на відміну од копіювання, проходить багатоступеневу психологічну підготовку: процес формування внутрішньої моделі.*

ПРЕДМЕТ (ОБ'ЄКТ) НАСЛІДУВАННЯ Існує чимало спроб стисло визначити наслідування (БМЭ, 1933; БСЭ, 1940; 1955; 1975; Ковальов О. Г., 1960; Агальцев А. М., 1967, с. 5; Просецький В. О., 1973, с. 122). Фактично всі ці визначення зводяться до виразної формули А. Валлона (1967, с. 104): "Подразник може також слугувати моделлю для реакції. Це явище називається «наслідуванням». Але ж один і той самий подразник може викликати реакції, цілком різні за своєю психологічною природою. Я можу *скопіювати* на фортепіано рухи пальців учителя музики, видобуваючи при цьому ті ж

самі звуки, що й він, я можу *імітувати* рухи пальців учителя, не видобуваючи жодних звуків. Я можу, нарешті, відтворити характер поведінки вчителя, зовсім не повторюючи його у всіх деталях, тобто, наслідуючи. Відчуваючи, що його формула не дає диференціювання реакцій, дослідник вводить термін «наслідування» *в істинному значенні цього слова*" (Валлон А., 1967, с. 143).

Якщо ми хочемо визначити психологічну специфіку наслідування, то передусім необхідно відшукати специфічний об'єкт відображення. Такого роду пошуки помітні у всіх дослідників наслідування, і більшість стверджує: *наслідування відтворює дію* (БСЭ, 1940; Штивельман М. Г., 1948, гл. И, с. 28; Ковальов О. Г., 1960, с. 146; Валлон А., 1967, с. 141).

Однак, для розв'язання проблем акторської психотехніки нам необхідно відділити наслідування від інших способів слідування прикладу, навіть якщо цим прикладом є дія.

Я телефоную по "09", за якийсь час мій син також намагається одержати довідку по телефону. Чи відбулося наслідування? Дзвінок сина першого разу не досягає мети: хлопчик не вміє спілкуватися по телефону так, щоб його швидко розуміли і сприймали серйозно. За кілька днів, після уважного спостереження за моїми дзвінками, син знову телефонує по "09", розмовляє, як дорослий, моїми фразами, інтонаціями — і домагається ділової відповіді. То в якій саме з цих спроб ми маємо справу з наслідуванням "в істинному значенні цього слова"? Думається, що акт наслідування відбувся тільки другого разу, а перший дзвінок сина був лише простим (не наслідувальним) повторенням прикладу.

Отже, предметом наслідування "в істинному значенні цього слова" є *індивідуальний спосіб реалізації дії*.

Звертаючись до акторів і режисерів, мабуть, не треба визначати, що таке дія (Зрештою, ми можемо послатись на визначення Захави Б. Є., 1969, с. 162—171, Леонтьєва О. Н., 1975, с. 101—123). Важливо пам'ятати, що дія є дуже складним психофізичним процесом, що його виконання обумовлено особливостями фізичних, інтелектуальних та емоційних даних кожної людини. І як наслідок — кожна дія *неповторно* індивідуальна. Крім того, спостережену дію необхідно відтворити, використовуючи психофізичні можливості своєї особистості. Це перенесення дії на ґрунт нової особистості не може бути механічним репродукуванням. Отже, наслідування прагне повторити неповторне!

Складність предмета (об'єкта) наслідування і суб'єктивний характер відображення (через психофізичну фактуру нової особис-

гості) – ці два фактори провокують формування особливих психологічних якостей, здатних забезпечити наслідувальний акт.

ВНУТРІШНЯ ПЛАСТИЧНІСТЬ. ПОДВОЄНЕ СПРИЙНЯТТЯ Наведемо напрочуд глибоке зауваження О. М. Радіщева (1949, с. 292), який помітив у *співучасті* особливість наслідування: "Людина є істота наслідувальна і ця її властивість є не що інше, як наступність попереднього або, краще сказати б, є *галузь співучасті*... Скажи, чи не «тисне й тебе змій, коли ти бачиш статую Лаокоона»?" (Підкр. моє. – *В. К.*). Явно йдеться *про специфіку сприйняття при підготовці до наслідування.* Природно, що співучасть не може обминути емоційну сферу і супроводжується співпереживанням.

Ефект сприйняття із співучастю та співпереживанням примножується ще однією здатністю, найважливішою для психологічного забезпечення і наслідування, і перевтілення. Тому зупинимось на ній докладніше. Йдеться про здатність *здійснювати рухи подумки, в уяві.* А. Валлон називає цю здатність "внутрішньою пластичністю", "тенденцією до руху" і вказує, що вона подвоює сприйняття (Валлон А., 1967, с. 43).

Внутрішня пластичність є особливою формою *інтеріоризації руху,* тобто перетворення фізичних рухів у внутрішній психологічний процес.

Класичним прикладом інтеріоризації є перетворення рахунку на паличках або на пальцях у звичку рахувати подумки. Тут інтеріоризація пов'язана з поступовим відключенням зовнішньо-рухових лічильних операцій, аж до того, що вони припиняються навіть в уяві, перетворюються в "чисте" мислення. Фундаментальна праця з інтеріоризації так і зветься "Від дії до думки" (Валлон А., 1956).

Інтеріоризація – процес поступовий. Відключення зовнішньо-рухової функції проходить кілька фаз зростаючої загальмованості. Уже в процесі формування найпростіших форм мислення виникає ця фаза – напівзагальмований рух. З неї у ході спроб наслідування і формується ця особлива здатність – "внутрішня пластичність". Але чомусь психологи по дорозі "від дії до думки" залишають поза увагою цю важливу станцію: здатність діяти подумки...

Ні, не уявляти рух, а саме здійснювати його у всій повноті почувань та емоційного навантаження, загальмовуючи лише зовнішні прояви. Рухи подумки дають відчуття реально здійснених і часто вони супроводжуються досить відчутною м'язовою втомою. Отож при "внутрішній пластичності" *м'язи беруть участь у сприйнятті.*

Широко відомим і докладно описаним видом такої інтеріоризації рухів є внутрішня мова. Інші види тільки згадуються у працях з аутотренінгу. А тим часом, роль "внутрішньої пластичності" в житті людини досить значна, а в роботі актора, мабуть, – першорядна.

Таким чином, "ланцюгова реакція" підготовки наслідування починається сприйманням із співучастю і співпереживанням. І продовжується повторенням дії подумки. У прогоні спостереженого через "внутрішню пластичність" полягає найважливіша психологічна особливість наслідувального сприйняття, що його А. Валлон дуже точно визначив як подвоєне: воно буквально повторюється як мінімум двічі. Та головне подвоєння – якісне: пройшовши через чуттєву, м'язову сферу, сприйняття стає набагато активнішим, схожим на закарбовування.

СТУПЕНІ ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНЬОЇ МОДЕЛІ НАСЛІДУВАННЯ

Із подвоєного сприйняття наслідування лише починається. Потім іде другий етап внутрішньої переробки вражень, коли враження не просто підсумовуються, а *дозрівають* (Валлон А., 1967, с. 143). Створюється "суб'єктивний образ прикладу" (Просецький В. О., 1973, с. 178), що його психологи називають внутрішньою моделлю наслідування. Переробка вражень – процес не тільки розумовий. В ньому через "внутрішню пластичність" бере участь буквально весь організм.

Передусім необхідно створити уявлення про просторово-часовий порядок, у якому проходили один за одним окремі рухи, фрази, звуки, й *усвідомити логіку розвитку спостереженої дії.*

Жінка швидко входить до вестибюля метро, на ходу озирається. Помічає групу людей. Тихо, але енергійно просить розступитися. На підлозі лежить чоловік. Блідий, очі заплющені. Жінка підходить до нього, уважно оглядає. Дбайливо піднімає голову лежачого, обмацує потилицю. Потім відкриває пальцями повіки. Дістає з валізи пляшечку, змочує ватку, підносить її до носа чоловіка і поплескує його по щоках. Чоловік розплющує очі. "Беремо!" – і за півхвилини він уже на ношах. Такими в моїй пам'яті закарбувались дії лікаря.

Якщо я захочу її наслідувати, то мені доведеться спочатку поновити в уяві послідовність баченого: що за чим відбувалось. Критерієм правильності пригадування буде усвідомлення причинної послідовності рухів і вчинків, тобто логіка розвитку дії. Припустимо, якщо мені видасться, що лікар спочатку давала хворому нюхати

нашатир, а вже потім з'ясувала, чи є на потилиці гуля від удару, — то логіка підкаже, що я помиляюсь: адже спочатку ставлять діагноз, а вже потім надають допомогу.

Другий ступінь визрівання внутрішньої моделі — відбір деталей, найхарактерніших для індивідуального способу виконання дії. Із цих деталей (операцій) згодом складеться новий ланцюг — внутрішня модель наслідування.

Наш опис сцени в метро — та сама внутрішня модель, за якою можна було б наслідувати. В описі, одначе, пропущено чимало деталей поведінки лікаря. Одні — просто не помічені, інші — видались нехарактерними. Наведено лише 15 деталей поведінки, але ж можна було б набрати їх і сотню. І все ж таки, ще в середині опису читач зрозумів, що йдеться про дії лікаря "швидкої допомоги". Отже, відтворити дію можна, передавши тільки частину її ланок. Але для цього слід відібрати деталі, особливо характерні для цілого.

Абсолютно очевидно, що й усвідомлення логіки розвитку дії, і добір деталей поведінки спираються на досвід минулих спостережень, на суб'єктивну оцінку спостереженої дії.

Останній — третій — ступінь формування внутрішньої моделі полягає у відновленні з відібраних частин цілого.

Це процес не механічний. "Підпорядкування окремих відчуттів цілісному образові" полягає "*в пластичному поєднанні*, яке *вбирає* окремі враження і *фільтрує* їх, очищаючи від сторонніх елементів" (Валлон А., 1967, с. 142, 104. Підкр. моє. — *В. К.*) Отже, в діло знову вступає "внутрішня пластичність". Нарешті настає мить, коли наслідуючий зможе *програти подумки всі дії в усій повноті психофізичних відчуттів*. Цим моментом завершується формування внутрішньої моделі наслідування, яку А. Валлон дуже влучно назвав прихованою інтуїцією об'єкта (Валлон А., 1967, с. 142).

ПЕРЕХІД ДО ЗОВНІШНЬО-РУХОВОГО ВТІЛЕННЯ

У всіх діяльностях, які відтворюють поведінку, ми зустрінемось із цими двома феноменами — *внутрішньою моделлю*, яка існує у вигляді уявного конкретно-чуттєвого образу, і *зовнішньо-руховою функцією*, яка втілює цей образ. Зовнішньо-рухова функція — це не тільки рух, жести й міміка, а й мовні акції, що їх ми називаємо словесною дією, а психологи — мовною дією. Координація між внутрішньою моделлю і зовнішньо-руховою функцією — річ не проста, і вдається далеко не одразу.

Готуючись наслідувати поведінку лікарки, я спробую скопіювати темпо-ритм її ходи, інтонацію, з якою вона попросила юрбу розсту-

питися. Я, прицокуючи язиком, можу зімітувати цокіт її каблучків по мармуровій підлозі вестибюля. Ляпаси по щоках хворого я спробую зімітувати: не бити ж мені когось, "репетируючи" цю акцію... Коли ці та інші елементи дії будуть добре, схоже виходити, почнуться спроби поєднати окремі елементи в цілісний акт наслідування. Такі "репетиції", за визначенням танцюристів, проходять "у півноги".

Важливо зазначити, що копіювання й імітація не тільки будуть супроводжувати проби, але збережуться і в цілісному акті наслідування. Ступінь володіння копіюванням та імітацією багато в чому визначить рівень майстерності наслідування. В поняття майстерності наслідування слід також включити багатство "рухового репертуару" наслідуючого та рівень його рухової координованості. Легко помітити також, що під час підготовчих проб деталі поведінки наче б укрупнюються, виконуються дещо підкреслено, в уповільненому або прискореному темпі. У цьому моменті фізично виявляється пізнавальна спрямованість наслідування.

Виразний опис фінішного етапу наслідування дає А. Валлон (1967, с. 106): "У міру того, як рухи стають дедалі визначенішими, вони роблять можливим об'єктивне порівняння із зовнішньою моделлю. Чергування між цими двома протилежними і взаємодоповнюючими фазами інтуїтивної асиміляції та контрольованого виконання може за цих умов увійти в більш чи менш швидкий ритм і тривати доти, доки наслідування не стане задовільним".

В іншому місці А. Валлон (1967, с. 144) із психологічних механізмів, які забезпечують наслідування, виділяє здатність "роздвоюватись у дії", тобто здатність, здійснюючи акт наслідування, водночас контролювати його виконання.

Етапність і багатоступінчатість підготовки наслідування не завжди усвідомлюється, а межі етапів і ступенів розмиті, як у будь-якому живому процесі. Крім того, слід врахувати, що в розвинутих формах наслідування (в акторів особливо) всі процеси, а відтак і проби, які готують зовнішньо-руховий акт, можуть відбуватись інтеріоризовано: як процеси внутрішні, які зовні себе ніяк не виявляють. І все ж таки *проскакування через етапи і ступені підготовки наслідування порушує його органічність, приводить до дефектів у цілісному акті наслідування, які важко виправити.*

ПРИВЛАСНЕННЯ ДІЇ Весь процес підготовки наслідування фактично є *дослідженням спостереженої дії*. Але це особливий вид дослідження, де основним вимірювальним приладом є я

сам – моє тіло, моя психіка, мій життєвий досвід, моє "почуття правди". Тобто дія "пропускається через себе". До наслідування цілком можна застосувати формулу Станіславського "від себе до зразка". Її слід лише перефразувати: "від себе — до наслідування". На "репетиційному" етапі наслідування я намагаюсь чужу дію і спосіб її виконання припасувати до себе і *виразити через свою психофізичну фактуру*. Я намагаюсь діяти замість спостереженої людини, *замінюючи її собою*. Те, що ця підміна не завжди усвідомлюється, не міняє суті справи.

В результаті всіх цих процесів за успішного і багаторазового відтворення чужий спосіб виконання дії стає таким звичним і зручним, що перестає бути чимось чужим і перестає сприйматись як акт наслідування. Найближча мета наслідування — відтворення спостереженої дії, його *"надзавдання" — привласнення чужої (спостереженої) дії.*

У цій якості наслідування ефективно використовується для накопичення життєвого досвіду. За свідченням більшості психологів і педагогів, наслідування у дітей є одним із основних способів пізнання та засвоєння поведінки дорослих, а "наслідуваність – основною властивістю особистості, яка розвивається" (Ковальов О. Г., 1960, с. 146). У книзі "Від дії до думки" А. Валлон дуже переконливо доводить, що саме на основі наслідування розвиваються згодом інші способи пізнання світу і, зокрема, багато форм мислення (Валлон А., 1956, с. 133 і далі).

ВИДИ НАСЛІДУВАННЯ

Спочатку виділимо два види наслідування – *копіювальне та імітаційне*, тобто за способом відтворення.

Я можу наслідувати лікаря, справді надаючи допомогу людині, яка знепритомніла. У цьому разі мої дії, хоча й наслідувальні, будуть спрямовані на продуктивний результат і мені буде важливо домогтися того самого, чого домагався лікар: привести людину до тями. Однак цілком можливий також інший варіант: наслідувати, розповідаючи про випадок у метро. Тоді я буду діяти з умовними предметами або взагалі без них і прагнутиму *відтворити лише процес діяння*. Це вже імітаційне наслідування: відтворення в новому матеріалі, деформація неімітованих ознак (наслідування дії, що тривала 15 – 20 хвилин, триватиме лише одну-дві хвилини).

Імітаційне наслідування схоплює характер дії, її індивідуальну логіку, а саму дію відтворює скорочено, концентровано: лише в тих елементах, які необхідні для передачі характеру поведінки.

Специфічним різновидом імітаційного наслідування є наслідування *акторське*, сценічне. Воно дає не просто модель, а образ дії. Головна ж відміна акторського наслідування полягає в тому, що зовнішньо-рухова функція реалізується в особливих пластичних матеріалах — сценічній, балетній, вокальній, екранній дії.

НАСЛІДУВАННЯ ВНУТРІШНІХ ДІЙ "Внутрішніми діями ми називатимемо такі, які мають своєю метою зміну власної свідомості діючого" (Захава Б. Є., 1969, с. 170). Внутрішня дія також володіє логікою та послідовністю думок, бажань, устремлінь (Станіславський К. С., 1954, с. 25), сприйняттів, уявлень, оцінок, внутрішньою мовою. З часом, коли наслідування стає легковиконуваним, увага наслідуючого дедалі більше фіксується на цих внутрішніх процесах — і здійснюється поступовий перехід до наслідування внутрішніх дій.

Наслідування внутрішніх дій також відбувається як внутрішній процес. Щоправда, воно відбивається в міміці, а також у слабко виражених жестах, але не ці компоненти внутрішніх дій є предметом і метою цього виду наслідування. *Наслідування внутрішніх дій дає можливість пережити те психофізичне самопочуття, яке безпосередньо передує зовнішній дії і керує нею, пережити ті емоційні стани, які спостерігались разом із дією.*

Ми виділяємо наслідування внутрішніх дій серед інших видів наслідування, оскільки воно — вже перший крок на шляху до перевтілення і навіть до певної міри провокує його розвиток.

Розділ 2.
ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ХАРАКТЕР ТА В ОБРАЗ

ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЯК ЗАГАЛЬНОПОШИРЕНА ДІЯЛЬНІСТЬ Феномен перевтілення було помічено й описано у зв'язку з акторським мистецтвом. Можливо, саме тому перевтілення почало розглядатися як феномен, притаманний *лише* театрові і наче б не існуючий у житті, у практиці людей, котрі мистецтвом не займаються. Дотримуючись методологічного принципу К. Станіславського "від людини в житті — до людини на сцені", звернемо увагу на те, що перевтілюється підліток, який шукає "робити життя з кого", перевтілюється й дорослий, дотримуючись авторитетного для себе зразка. Так ми одержуємо можливість *здійснювати вчинки в чужому характері, але мовби від свого імені*, досягаючи суб'єктивної впевненості: "Я став таким, як він!"

На відміну од перевтілення актора, таке перевтілення не спрямоване на створення художнього образу, а направлене на досягнення такої самої реальної мети, як і в об'єкта спостереження. Здійснюється перевтілення в характер не в уявних обставинах, а в реальних життєвих. Поведінка відтворюється *лише у формах самого життя*, без застосування умовної пластики та умовного звуку. Цей вид відтворення поведінки ми назвемо *перевтіленням у характер*. Здатність до перевтілення в характер не є художньою обдарованістю, її можна вважати лише задатком, можливістю формування такої обдарованості.

Про все це довелося сказати для того, щоб наш подальший аналіз перевтілення, який багато в чому спиратиметься на думки театральних діячів, не сприймався б як аналіз акторського перевтілення в образ, яке суттєво відрізняється од перевтілення в характер, хоча і має з ним багато спільного.

ПЕРЕВТІЛЕННЯ ВИХОДИТЬ ЗА МЕЖІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ

Наслідування, не повторюючи дії у всіх деталях, все ж складається переважно з елементів, які спостерігались.

Перевтілення може й не містити жодного зовнішнього елементу спостережених дій, тобто, строго кажучи, воно репродукує не сам спостережений акт поведінки, а відтворює те, що приховано за оболонкою спостереженої поведінки як внутрішня психологічна закономірність, яка цією поведінкою керує. Вся річ у тім, щоб, спостерігаючи дію, хоч би якою короткочасною вона була, не пропустити в ній проявів характеру людини. Якщо характер лікаря швидкої допомоги (див. приклад у 1-му розділі) правдиво схоплений мною, то я зможу відтворити, наприклад, її поведінку і на зборах, тобто зможу відтворювати ті її дії, яких я безпосередньо не спостерігав.

Прогнозування та відтворення поведінки в неспостереженій ситуації — видова особливість перевтілення. Не випадково К. С. Станіславський основною ознакою перевтілення вважав здатність актора імпровізувати поведінку персонажа, не описану в п'єсі.

За рахунок чого ж перевтілення може виходити за межі спостережень? Думається, тільки за рахунок минулих спостережень, за рахунок багатств усіх видів життєвого досвіду. Якщо я ніколи не спостерігав жінок, які збираються до театру, то мені не пощастить відтворити цю дію і від імені лікаря швидкої допомоги. Принципово важливо, що, йдучи від спостережень до перевтілення, ми завжди оперуємо повнокровними життєвими враженнями. Спроба

"штурмувати" перевтілення лише з позицій умоглядної логіки чи абстрактного фантазування приречена на провал.

ПРЕДМЕТ (ОБ'ЄКТ) ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ХАРАКТЕР

Прихованою психологічною реальністю, що її відтворює перевтілення, є *характер*.

Стисле визначення характеру, що концентрує в собі досягнення психологічної науки, подано в БСЭ: "...Цілісний і стійкий індивідуальний склад душевного життя людини, її тип, «норов» людини, який проявляється в окремих актах і станах її психічного життя, а також у її манерах, звичках, складі розуму і властивому людині колі емоційного життя. Характер людини постає як основа її поведінки" (БСЭ, 1978, т. 28, с. 566).

Звернімо особливу увагу на останню фразу: *характер як основа поведінки*. Річ у тім, що побутова свідомість (знаменитий "здоровий глузд") розуміє характер як певну статику: набір якостей (рис) та особливий зовнішній вигляд людини. Перевтілення намагається відтворити характер саме як основу поведінки, як особливість внутрішніх процесів, які готують поведінковий акт і керують його реалізацією, як індивідуальний стиль поведінки. *Не відображення характеру у зовнішньому вигляді, а відтворення дієвої сутності характеру.*

Виходячи зі сказаного, ми можемо конкретніше визначити предмет перевтілення за допомогою поняття, введеного К. С. Станіславським та М. О. Кнебель, – *логіка поведінки*. Це поняття надійно прижилось у сучасній репетиційній практиці.

Логіку поведінки ми розуміємо не як суто раціональне начало. Вона далеко не завжди буває усвідомленою і продуманою. Логіка поведінки, будучи сплавом раціонального й емоційного, керує поведінкою як звичка, своєрідний психологічний "автопілот".

Логіка поведінки тісно пов'язана з фізичними (органічними) особливостями тіла та нервової системи даної конкретної людини. Готуючись до перевтілення, спостерігаючи поведінку, ми внутрішнє пізнаємо через зовнішнє, а самий акт перевтілення відтворює не тільки внутрішні процеси, а й зовнішню манеру поведінки та зовнішній вигляд людини. Проте, коли відтворюється лише зовнішній вигляд і манера поведінки – те, що К. С. Станіславський назвав зовнішньою характерністю, – справжнього перевтілення ще немає. Перевтілення спрямоване передусім на відтворення внутрішнього життя людини.

Коли ми намагаємось зрозуміти особистість, то доводиться зіставляти й осмислювати всі особливості та суперечності внутрішнього світу людини, її світогляд, всю систему її стосунків і цінностей. Але є й інший — паралельний і незамінний — шлях практичного пізнання людини. Перевтілення за аналогією з "прямим поглядом на істину" можна назвати прямим поглядом на особистість. І все ж таки перевтілення, хоч і є відображенням особистості, але безпосередньо відтворює характер, слугує способом "привласнення" чужої логіки поведінки.

ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНЬОЇ МОДЕЛІ ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Внутрішня модель перевтілення існує не у формі уявлення про виконання якогось ланцюга операцій, як це ми спостерігали у внутрішній моделі наслідування. Це утворення зовсім інше — неподільне, яке не піддається прямому відтворенню. Воно є психологічною програмою, що керує особливим характером виконання дій, готовністю до дії, налаштованістю на неї й існує у формі певного психофізичного самопочуття. Це — *чуттєвий образ логіки поведінки.* Недарма кажемо: відчути людину. Такий результат. А от процес формування внутрішньої моделі послідовний і виразно розпадається на кілька ступенів.

Перший ступінь полягає у спостереженні та сприйнятті, які не можуть вестися суто раціонально, з позиції байдужого спостерігача. Дія має бути "пропущена крізь себе", привласнена. Коротше кажучи, *спостереження і сприйняття мають супроводжуватись активними спробами наслідування.* Звідси випливає, що сама можливість перевтілення виникає лише за досить високого рівня володіння наслідуванням. Навіть всебічний і докладний аналіз особи як такий, без участі наслідування, забезпечити перевтілення не зможе.

Наслідування подумки і наслідування внутрішніх дій стають головними видами підготовки перевтілення, оскільки за такого розвитку справ увага акцентується на відчутті та пізнанні саме психологічної логіки поведінки.

Крім того, необхідно спостерігати людину в процесі якоїсь яскравої поведінки, коли вона здійснює вчинок, бере участь у якійсь події. Інакше характер не проявиться, і ми просто не одержимо об'єкта для перевтілення.

Третя особливість — одноразового спостереження звичайно не досить, необхідні спостереження і наслідування кількох дій, у кількох ситуаціях. Під час цих повторних спостережень відбувається

відбір тих стійких внутрішніх дій та якостей характеру, які беруть участь у всій спостереженій поведінці. Повторні спостереження фактично підносять нас на наступний щабель підготовки перевтілення в характер.

Другий ступінь формування внутрішньої моделі перевтілення полягає в багаторазовому програванні та повторному сприйнятті спостереженої поведінки. Тут знову вступає в справу "внутрішня пластичність", але до психологічного механізму перевтілення вона входить уже в новій якості. З накопиченням наслідувальної практики людина стає здатною програвати подумки не тільки ланцюги операцій (як це було у наслідуванні), але вже й ланцюги тривалих та складних дій і, зрештою, доходить до можливості психофізично відчувати через спостережену дію особливості темпераменту, емоцій і почуттів людини, її рухових можливостей. Саме – *пластично відчувати логіку поведінки* як тенденцію до певного характеру рухів, голосових і мовних акцій. Таким є новий рівень "внутрішньої пластичності" як елементу перевтілення.

Значну роль у внутрішній переробці вражень відіграє аналіз особистості у всьому його розмаїтті. Проте він перейнятий намаганням не тільки зрозуміти ті чи інші якості особи, а й відчути їх. Звідси – практичність і націленість на кінцевий результат такого аналізу. Як тільки наслідування та перевтілення вдаються – аналітична робота фактично припиняється, і її результати фіксуються не у вигляді уявних категорій, а в конкретно-чуттєвій формі внутрішньої моделі перевтілення.

І все ж таки найретельніше і найтриваліше накопичення вражень ще не забезпечує перевтілення. Внутрішня модель перевтілення, "автопілот" майбутньої живої поведінки є щодо маси вражень новим якісним утворенням. Необхідно вгадати в людині головне і відчути його як дієве, активне начало. Відчути як здійснену в побуті дію, аж до впевненості, що хочеш і можеш цю дію виконати. Момент, коли внутрішня модель сформувалась, відчувається емоційно як *стан перевтіленості* (термін, уже визнаний у театральній літературі; див., напр., Стромов Ю. А., 1975). Але до настання цього моменту має статись ще одна підготовча подія.

Особливу роль у підготовці перевтілення відіграє пошук однієї-двох деталей зовнішньої характерності. Часто це манера слухати, розмовляти, поводитися з костюмом і предметами побуту, рухові звички. Іноді вони не такі вже й важливі для пізнання сутності особистості. І все ж ці деталі конче важливі для входження у стан

перевтіленості. Вони відіграють роль своєрідного "пускового механізму" перевтілення. Знахідки таких деталей поведінки психологічно завершують формування внутрішньої моделі. За цими "останніми краплями" навіть через тривалий час пригадується вся внутрішня модель. Зовнішньо-рухова реалізація "пускової" деталі поведінки дає входження *у стан перевтіленості — тобто психофізичні можливості здійснювати будь-яку дію в чужому характері.*

Цікаво, що "пускові" деталі поведінки зазвичай *скопійовані* з об'єкта. Найскладніший психологічний акт "запускається" найпростішим репродуктивним процесом — копіюванням!

ПЕРЕХІД ДО ЗОВНІШНЬО-РУХОВОГО ВТІЛЕННЯ

В акту перевтілення особлива координація з внутрішньою моделлю. Дії *імпровізуються*, більшість із них взято не із спостережень, а з рухового і дієвого репертуару того, хто перевтілюється. *Внутрішня ж модель керує лише характером виконання дій.*

"Репетиції" перевтілення в характер відбуваються спочатку подумки — ми уявляємо свою поведінку в чужому характері в ситуації, яку не спостерігали, виконуємо необхідні внутрішні дії. Потім ідуть спроби (зазвичай без свідків) програти якусь поведінку "вслух" і в русі, а також проби взаємодії, спілкування з уявними партнерами. Під час таких проб ми остаточно переконуємось у тому, що здатні органічно і впевнено діяти в чужому характері.

Акт перевтілення, виходячи за межі спостережених дій, попри все найчастіше включає в себе і спостережені елементи. Коли б я захотів діяти в характері лікаря "швидкої допомоги", наприклад, в умовах полярного зимів'я (нагадаємо, що спостереження провадились у метро), то, звичайно, я не зміг би обійтись і без копіювання професійних навичок лікаря і без відпрацьованого наслідування таких спостережених мною дій, як звичка без поспіху, але енергійно і чіпко оглядати місце дії, орієнтуватися в нових обставинах тощо.

Таким чином, перевтілення в характер включає в себе, як правило, і скопійовані прості фізичні дії, і наслідування окремих психофізичних дій. Причому копіювання і наслідування є опорними моментами того самого почуття правди, про яке говорив Станіславський.

Перевтілення в характер — і це його важлива особливість — *відбувається в реальному життєвому середовищі, коли актор прагне не до якоїсь особливої виразності, а до реальної продуктивності поведінки, що втілюється у побутовій пластиці, звукові та мові.*

Слід зазначити, що підготовка до перевтілення зазвичай не проходить гладенько "за пунктами". Суб'єктивне відчуття якоїсь строгої багатоступінчатості виникає не завжди. Більше того, за певного ступеня майстерності весь підготовчий процес відбувається досить стрімко, майже непомітно. Але у всіх випадках така підготовка існує. З тією чи іншою мірою зусиль та суб'єктивного усвідомлення всі вказані нами позиції обов'язково проходяться.

Важливою рисою перевтілення в характер є самоконтроль, те саме "роздвоєння в дії", здатність до якого виникла ще в межах наслідування. Та буває, що самоконтроль зникає, і перевтілення може тривати безкінечно довго. В цих випадках (особливо часто вони трапляються у підлітків) ми вже маємо справу з актом повного "привласнення" однієї або кількох рис характеру, тобто актом перевиховання.

Якість самоконтролю — важливий критерій глибинності або поверховості перевтілення. Якщо самоконтроль надто розсудливий і критичний — глибокого перевтілення бути не може. Якщо ж він здійснюється майже неусвідомлено, не заважає діяти — перевтілення в характер буде глибшим і природнішим.

ПЕРЕВТІЛЕННЯ ГЛЯДАЧА Видовищні мистецтва активно провокують глядача до співпереживання і співучасті. Ці процеси тривають і під час сприйняття й після спектаклю у формі особливого виду перевтілення — прихованого, внутрішнього, слабко вираженого у зовнішньо-руховій сфері. Правомірно говорити саме про перевтілення тому, що глядач відтворює не лише те, що він безпосередньо спостерігав на сцені, а й життя персонажів, яке залишилося поза сценою, і продовження цього життя в нових ситуаціях. Глядач продовжує біографії персонажів, здатний "проживати" в їхніх характерах ситуації зі свого (чи близького до свого) життя. Важливо, що все це робиться не умоглядно, а саме з бажанням "брати вчинки дійової особи". Чим більше враження справив спектакль, тим активніше й повнокровніше відбуваються ці процеси. У молодших підлітків вони супроводжуються активними зовнішньо-руховими проявами, у дорослих вони значною мірою загальмовані, та все ж, коли придивитись, їх можна виразно зафіксувати.

Внутрішню модель перевтілення глядач одержує в готовому вигляді — образ, створений актором. Здійснюється перевтілення на основі власного життєвого досвіду глядача, *в умовах знайомого йому реального буття*. Навіть якщо ця реалізація перевтілення відбува-

ється лише в уяві, тільки за допомогою "внутрішньої пластичності", то все одно вона проходить у формі життєвих дій і вчинків, а не у сценічній пластиці та звукові. Сказане й дає підстави вважати перевтілення глядача різновидом саме перевтілення в характер.

Глядацьке перевтілення розвивається в актора паралельно зі здатністю до перевтілення в образ. Ще одна особливість полягає в тому, що *за допомогою глядацького перевтілення актор накопичує переважно професійний досвід*. Якщо у звичайної людини глядацьке перевтілення відбувається у формах реального життя, в матеріалі життєвого дійства, то в актора більша частина сприйнятих ним сценічних та екранних образів не втрачає зовнішньо-рухових особливостей саме сценічної та екранної дії і може бути відтворена ним у тих самих формах, що й була сприйнята.

ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ОБРАЗ. ІМІТАЦІЙНІСТЬ ЗОВНІШНЬО-РУХОВОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

Перевтілення в образ відрізняється всього лише однією зовнішньою особливістю — *відтворенням поведінки в новому умовному матеріалі — у сценічній дії*. Таким чином, це — імітаційний тип перевтілення, тоді як перевтілення в характер — копіюючий тип перевтілення.

Переносячи життєву дію на сцену і на екран, актор повинен зробити її виразною, образною, виявити соціальну і духовну сутність дії, мотиви й потреби, які нею керують. Тому сценічна дія не повторює побутову фактуру життєвої дії, а відтворює її у сценічній пластиці, мові й звукові, часто вельми не схожих на форми реального життя. Ті ж самі особливості, але виражені дещо інакше, властиві й екранній поведінці актора, яка так само імітаційна і підпорядковується тим самим законам переходу в новий матеріал.

Не вдаючись у дискусійні моменти різниці між цими двома фактурами — життєвої і сценічної дії,— зафіксуємо те, що нині вже загальновизнано. Сценічна дія більш насичена, більш відібрана й лаконічна за пластикою. Рухові та мовні акції виконуються набагато виразніше, ніж у житті.

І все ж сусідство слів "імітація" і "дія" може насторожити: дія імітаційна, відтак і почуття імітаційне — звідки ж візьметься правда?

Звичайно, якщо на сцену не винесено нічого, крім імітації зовнішньої оболонки поведінки — таке видовище брехливе й бездуховне. Однак, імітаційна природа сценічної дії у цьому не винувата. Вона не вимагає імітації внутрішніх мотивів поведінки, імітації логіки

дії, внутрішніх дій і почуттів. Ідеться лише про імітацію пластичної і звукової фактури дії. У цьому сенсі драматичний театр не відкриває ніякої Америки. Кожний вид театру прагне відображувати життя, але відтворює фактуру життєвої події не буквально, а в притаманних йому матеріалах: опера — у вокальній дії, балет — у хореографічній дії. Від життєвої правди залишається найголовніше — психофізична структура поведінки, її мотиви і логіка, внутрішнє життя. Якщо вони відповідають життєвій правді і щиро хвилюють актора — дія не втрачає ні грама реалізму та емоційності, не є підробкою.

Наш виклад специфіки сценічної дії, звичайно, не повний, але для подальших розмірковувань поглиблювати і деталізувати питання немає потреби.

Нова координація між внутрішньою моделлю і зовнішньо-руховою функцією має прилаштуватися до відмінностей між сценічною дією і життєвою дією до такої міри, щоб ці особливості стали органічними руховими і мовними навичками і перестали суб'єктивно відчуватись як щось незручне і не цілком відповідне життєвій правді.

Акт перевтілення в образ не є простим відтворенням якогось уявного ланцюга дій. Внутрішня модель — лише програма, що керує характером виконання *будь-якої* дії. Уявлення про те, що актор під час виконання ролі наслідує якийсь існуючий у його уяві зразок ролі, що акт перевтілення є простою пластичною проекцією внутрішньої моделі — конче помилкове. У всякому разі воно може пояснити лише творчість актора школи удавання, до того ж украй схематично. А ось актор школи переживанння при кожному виконанні відживлює в собі внутрішню модель перевтілення, входить у стан перевтіленості ("влазить у шкуру дійової особи"), а конкретні дії вже імпровізуються, керовані внутрішньою моделлю як програмою поведінки. Перевтілення в образ школа переживання міцно пов'язує з можливістю саме імпровізувати в характері, а не просто повторювати завчені дії. Наведемо опис ідеального перевтілення, що його К. С. Станіславський дає від імені свого учня: "Учні подавали мені все нові й нові репліки, на які я без запинки, гостро відповідав, у характері зображуваної особи. Мені здавалось, що я невичерпний і що я можу жити роллю безкінечно, у всіх без винятку, хоч би в яких я опинився, становищах. Яке щастя так оволодіти образом!.. Я щасливий, тому що збагнув, як треба жити чужим життям і що таке перевтілення і характерність" (Станіславський К. С., 1955, с. 213–214).

Той же опис продовжується фіксацією ще одного важливого стану, пов'язаного з перевтіленням в образ: "...Під час гри мені було невимовно радісно стежити за своїм перевтіленням... Я наче б роздвоївся, розпався на дві половини. Одна жила життям актора, а друга милувалась, як глядач" (Там само, с. 214).

Йдеться тут про самоконтроль, знайоме нам "роздвоєння в дії". Але й самоконтроль цей, як видно з наведеної цитати, має нову якість. Чим глибше перевтілення в характер, чим більше воно охоплює особистість — тим менший самоконтроль.

Із справжнім перевтіленням в образ справа складається саме навпаки. Чим глибше й органічніше перевтілення в образ, тим легше й вільніше воно контролюється актором. Напевне, це і є головна причина того, що перевтілення в образ дає й акторові, і глядачеві естетичну насолоду, тоді як перевтілення в характер цієї насолоди не несе.

Описані нами ознаки перевтілення в образ (відтворення в новому матеріалі, імпровізаційність, надійний самоконтроль) багато в чому визначають психологічну специфіку цієї діяльності. І все ж таки ці ознаки тільки зовнішні. Якщо обмежитись лише ними, то вийде, що внутрішня модель перевтілення в характер може бути реалізована як сценічний образ, якщо її просто втілити у виразній і легко контрольованій пластиці. Та річ не тільки у виразності, а в ознаках більш змістовних.

СУТНІСТЬ БАГАТЬОХ ХАРАКТЕРІВ

Як провідний вид професійної діяльності перевтілення набуває цілей, які виходять за межі потреб однієї людини. Воно стає засобом естетичного пізнання дійсності, засобом впливу на суспільну свідомість. Це призводить до докорінної якісної перебудови всього психологічного механізму перевтілення.

1. Куди складнішим стає *предмет (об'єкт)* перевтілення. Сценічний образ типізує життя, а це значить, що він має виразити *сутність багатьох характерів*. У цьому визначенні однаково важливі обидва слова — і "багатьох" і "сутність". Перевтілення в характер, яке ґрунтується на спостереженнях за однією людиною, стає лише "чорновим" процесом на шляху до перевтілення в образ. Синтезуються спостереження за кількома людьми і на цьому ґрунті формується відчуття нової особистості, яка безпосередньо не спостерігалась. Перевтілення в образ виходить за межі спостережених характерів. Фактично це *твір, творче народження нової багатогранної особистості.*

2. У процес створення образу включено таке *важливе джерело спостережень і роздумів, як п'єса.* Вже при першому прочитанні включаються і наслідування, і перевтілення в характер, оскільки необхідно події п'єси "розшифрувати" як події життя і потім спостерігати це уявне життя, існувати в ньому. В наступній роботі актора особливо важливі спроби, відштовхуючись од матеріалу п'єси і спираючись на власний життєвий досвід, програти в уяві та в етюдах ситуації із життя персонажа, які у п'єсі не зображені, особливо окремі моменти з минулого, з біографії персонажа.

3. Під час підготовки до перевтілення в образ *вирішальну роль відіграє вибір об'єктів для спостереження і відтворення.* Ці життєві враження мають стати частиною художньої структури, яка виражає типовість людини. Не всяка життєва дія, не кожне перевтілення у спостережений характер можуть бути придатні для цієї мети.

Ушинський зазначає, що основна складність пізнання людини полягає в необхідності виділити провідну рису характеру, яка позначається на всіх без винятку діях людини і надає всім проявам особистості ту неповторну особливість, яка, власне, і є характер.

В унісон Ушинському й Лесь Курбас підкреслює: "Мета, яка не є особливою,— не є метою" (цитую із записників Л. С. Курбаса з архіву наукового керівника цієї праці професора М. П. Верхацького). Видатний український режисер стверджував цією формулою, що основна риса характеру виникає у зв'язку з особливою індивідуальною метою життя, і що доки не знайдено цю основну, неповторну особливість, не можна вважати, що визначено надзавдання образу.

В. І. Немирович-Данченко вважав, що доти, доки не знайдено зерно характеру — найхарактерніший для нього психологічний процес, найхарактерніше фізичне та емоційне самопочуття — роль не піде. Окремі знахідки поведінки, спостереження, сценічні барви не поєднаються в єдине ціле.

Якщо всі ці думки, такі схожі за своєю спрямованістю, прикласти до процесу формування внутрішньої моделі, то важливою проблемою виявиться *випробування різних логік поведінки* на право стати провідною рисою характеру, "зерном" образу.

Як і при перевтіленні в характер критерієм відбору є почуття правди, що спирається на наслідування та наявність стану перевтіленості. Але перевтілення в образ має й новий, куди важливіший критерій — це ідейно-естетична значимість характеру, художня ідея, в якій має переконувати образ і весь майбутній спектакль.

4. Якщо підготовка перевтілення в характер відбувалась переважно як інтимний внутрішній процес, то вже під час формування внутрішньої моделі сценічного образу і в усій подальшій роботі актора *здійснюються численні зовнішньо-рухові репетиції (етюди)*, під час яких активно реалізуються і копіювання, й імітація, і наслідування, і перевтілення в характер. *Спостереження — наслідування — перевтілення в характер:* така загальна схема підготовки перевтілення в образ.

У ході репетиційних проб виробляється відчуття темпераменту людини, природи її емоційних реакцій, загальної логіки і спрямованості її поведінки. Проби відбуваються доти, доки *виникне відчуття цілісної багатогранної особистості, здатної діяти по-своєму в будь-якій життєвій ситуації*. До цього відчуття мають додатися 2—3 "пускові" деталі характерності — і ми на порозі перевтілення в образ. Подолання цього порога, перехід до зовнішньо-рухового втілення образу відбувається, як ми вже казали, за рахунок досконалого володіння матеріалом мистецтва актора — сценічною дією, всім арсеналом зовнішньої і внутрішньої техніки актора.

Слід також зазначити, що цілісний акт перевтілення в образ містить у собі і наслідування окремих спостережених дій, і копіювання рис зовнішньої характерності, й імітацію окремих операцій. Ці "зліпки з дійсності" відіграють величезну роль у створенні стану перевтіленості, є психологічною опорою чуття правди і віри.

Розділ 3.

ВІДТВОРЮЮЧІ ДІЯЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ АКТОРА

На відміну від інших людей в актора всі відтворюючі діяльності включені до нової системи, підпорядковані новій провідній діяльності — перевтіленню в образ. Тому, набувши нової спрямованості, вони вимагають суттєвої перебудови, щоденних вправ, якісного вдосконалення.

КОПІЮВАННЯ ТА ІМІТАЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТИ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

Навіть у найумовнішому спектаклі ми зустрінемось із прикладами імітації та копіювання. Користуючись бутафорськими предметами, актор імітує і побутові операції ("їсть", "мокне під дощем"), і професійні навички персонажів. Він імітує спів і гру на музичних інструментах, спілкування з неіснуючим партнером

(наприклад, телефонні розмови). Він імітує бійки та поєдинки на шпагах... Приклади можна множити до безкінечності, аж до пантоміми, яка є суцільною розгорнутою імітацією. Що ж до копіювання, то найвиразніший приклад — копіювання манер мови, акцентів. Копіюється хода, манера триматися, одяг і взагалі — деталі зовнішнього вигляду.

Зрозуміло, що навіть із суто практичною метою акторові необхідні "тренінг і муштра", які удосконалюють навички копіювання й особливо — майстерність імітації. І все ж, річ не тільки у прикладній корисності. Під час вправ на імітацію відбуваються одразу два психологічні "переключення", конче важливі для перевтілення в образ.

По-перше, імітуючи, ми наочно пізнаємо індивідуальну логіку і послідовність простої фізичної дії та отримуємо можливість вгадати логіку й характер поведінки в цілому.

По-друге (зважаючи на сказане в попередньому розділі про імітаційну природу сценічного дійства), під час спроб імітації відбувається перебудова всього психофізичного апарату актора на специфічний матеріал акторського мистецтва. А відтак — *вправи на імітацію є прямими вправами на удосконалення здатності до перевтілення в образ.*

На наш погляд, копіювання, імітацію і наслідування необхідно усвідомити як складові майстерності актора. Як ми вже показали, *копіювання — імітація — наслідування — перевтілення в характер — це ланки одного ланцюга, який веде до перевтілення в образ.* Один із суттєвих наслідків цього положення полягає в тому, що кінцеве кільце ланцюга можна "витягти" з глибини творчої підсвідомості за будь-яке кільце. Беручи до уваги імітаційну природу сценічного дійства, найзручнішим кільцем часто виявляється саме імітація. Така, на наш погляд, психологічна розшифровка зв'язку "маленької правди" імітації простої фізичної дії і великої правди перевтілення, на яку постійно звертав увагу К. С. Станіславський.

Згадаємо, що репетиції "Тартюфа" — роботу принципово важливу для розвитку методу дієвого аналізу — К. С. Станіславський почав із завдання написати листа, не маючи в руках жодних предметів. Він домагався надретельної імітації, працюючи довго і прискіпливо (Топорков В. О., 1949, с. 129, 130). І в "Роботі актора над собою", і в репетиціях, описаних його учнями, К. С. Станіславський неодноразово переконує в тому, що вправи на імітацію мають стати

щоденними "гамами" кожного актора, що вони дуже корисні на першому етапі оволодіння роллю.

В той самий час Станіславський застерігав від копіювання та імітації. Але ці застереження слід правильно адресувати. Вони спрямовані проти ремісників, які використовують копіювання та імітацію як замінники творчості, а не її підмогу.

Адже не таємниця, що актори замість того, щоб вживатися в роль, уміють "ховатися" за рисочками зовнішньої характерності: ходою, говіркою, деталлю костюма або гриму "дражнять характер". Звичайно, подібну "творчість", слідом за Станіславським, цілком доречно назвати "жалюгідним копіюванням".

Хай би це були спроби відтворити *життєві моделі!* Але ж ремісники особливо активно намагаються копіювати не життєві, а *сценічні* зразки. Саме в боротьбі з цим "легким життям", яке веде талановиту людину у справді нікчемні лави плагіаторів від мистецтва, так пристрасно виступав Станіславський. Проти такого копіювання і такої імітації, якими прагнуть *підмінити* творчість!

Отже, річ у тім, *що, як і коли* копіювати й імітувати. Після Станіславського, який навчив актора спостерігати в житті передусім дію, шукати *логіку* поведінки, *дієву природу* характеру, можна впевнено говорити про те, що копіювання й імітація *життєвої дії* жодною мірою не суперечать "системі". Адже ці діяльності саме і є найефективнішим засобом пізнання і привласнення логіки операцій — ланок, із яких складається дія ("составных частей, образующих действие" — у Станіславського, 1954, с. 383). Проте важливо пам'ятати, що копіювання та імітація — шлях до образу, а не сам образ. Імітацію простих фізичних дій Станіславський цінував як *вправу* і саме за те, що вона *підкреслює в дії її індивідуальну логіку*.

Певна річ, копіювання й імітація стають елементами майстерності актора не у формі первинних дитячих проявів, а в свій "золотий вік", у доведених до витонченої досконалості формах. Але цієї *досконалості вони не досягають самопливом.*

МІСЦЕ ВПРАВ НА ІМІТАЦІЮ У НАВЧАННІ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

Одним із показників неточного розуміння психологічного змісту вправ на імітацію є те, що вони мають кілька назв: "на пам'ять фізичних дій", "на афективні дії", "на безпредметні дії". Але ж ці вправи дуже малою мірою тренують власне пам'ять, ще меншою мірою — емоції, а відсутність предметів не є специфічною відмінністю подібних вправ: дуже часто їх виконують з предмета-

ми-замінниками. Назва "вправи на імітацію простих фізичних дій" точніше виражає і зовнішні ознаки, і педагогічний зміст цих вправ.

Із вправами на імітацію простих фізичних дій сталася прецікава річ. Дуже популярні чверть віку тому, обов'язкові для першого курсу, вони почали зникати з уроків і залікових показів. Було помічено, що на першому курсі імітація простих фізичних дій ускладнює оволодіння сценічною увагою, фізичною розкутістю, провокує схематичне виконання дії. Користуючись справжнім реквізитом, першокурсник легше оволодіває органічністю сценічної поведінки.

Але все це, на наш погляд, зовсім не виправдовує тенденції до вилучення вправ на імітацію з навчання майстерності актора. Просто раніше вони стояли не на своєму місці. На першому курсі вони й справді можуть гальмувати навчання. Але в той момент, коли починається оволодіння внутрішнім і зовнішнім перевтіленням, тобто на *другому семестрі другого курсу,* вправи на імітацію дуже доречні. Тоді вони можуть відіграти велику роль і в поступовому переході до перевтілення, і в освоєнні специфічної природи сценічної дії. Тоді вони, оскільки вже відпрацьовано навички сценічної органіки, не будуть руйнувати процес сприйняття та переживання.

До речі, зауважимо, що вправи на імітацію простих фізичних дій — не єдиний вид вправ на імітацію поведінки. У театральному училищі імені Б. В. Щукіна та в інших вузах практикуються вправи на імітацію професійних навичок, історичних та національних манер спілкування, поведінки в історичному костюмі. Психологічно цілком виправдано, що ці вправи проводяться на другому курсі. Явно недооцінюється, на наш погляд, і педагогічне значення викладання пантоміми для розвитку здібності до перевтілення в образ.

Вправи на імітацію активно розвивають спостережливість — якість першорядно важливу для актора. Їхня педагогічна ефективність висока: ці вправи легко контролювати і педагогам, й учням, порівнюючи з імітованим об'єктом.

ПАРАДОКС ПРО НАСЛІДУВАННЯ З одного боку арістотелівське вчення про наслідування як вихідний момент творчого процесу ми визнаємо однією з перших і глибоких трактовок відносин мистецтва і дійсності в дусі реалізму. З другого боку, в театральному середовищі під словом "наслідування" фактично мають на увазі передражнювання, мавпування, кривляння, одне слово, все що завгодно, крім "наслідування в істинному значенні слова" (А. Валлон).

Думається, що зневажливе ставлення до наслідування поширено серед діячів мистецтва багато в чому й тому, що тривалий час пси-

хологічні і творчі можливості наслідування залишались нерозкритими. А роль наслідування в мистецтві визнавалась лише в найзагальніших виразах. І нині ми можемо знайти чимало прикладів зневажливого ставлення до наслідування.

В. О. Просецький відзначає "поширений у повсякденному житті погляд на наслідування, як на порожнє і рабське копіювання, мавпування, прояв слабкості волі й характеру" (1973, с. 34). Та коли мова заходить про роль наслідування у творчості, він сам подає приклад звичайного ставлення до наслідування: "Чим більш здібною у зв'язку з віком та загальною обдарованістю є людина, тим менше вона схильна до наслідування... Талант і геній на зрілій стадію їхнього розвитку, як правило, не наслідують" (Просецький В. О., 1974, с. 39). З категоричністю такої позиції ми погодитись не можемо. Звичайно, талант і геній вільні від наслідування будь-кого з колеґ по мистецтву, але їхня зрілість саме в тому й полягає, що вони можуть вільно віддатись наслідуванню життя, природи.

Часто можна зустріти неґативну оцінку акторської роботи: "Він принизився до наслідування!" Це все одно, що сказати про музиканта: "Він принизився до того, що володіє інструментом". Досить промовиста сентенція: "Наслідування ще не є мистецтвом!" — не така вже й аксіоматична. Все залежить від того, що і якою мірою витончено наслідують. Певна річ, коли актор наслідує іншого актора, це, справді, "не є мистецтво". Та коли актор наслідує життєву дію, то таке наслідування, на наш погляд, уже *мистецтво*, особливо якщо при цьому виявляється тонка спостережливість.

"Як немає творчості без наслідувальності, так немає наслідувальності без творчості" (Блонський П. П., 1961, с. 390). Ми цілком поділяємо цю думку одного із засновників радянської психологічної науки. *Актор спостерігає, готуючись наслідувати.* Для актора не досить фіксувати свої спостереження у вигляді логічних висновків або замальовок і нотаток. Його записником є пам'ять почуттів і м'язів, в ній найвиразніше закарбовуються спостереження, "привласнені" наслідуванням. Звичайно, участю наслідування не вичерпується питання про природу акторської спостережливості, але, іґноруючи наслідування, ми не маємо можливості навіть підступитися до її дослідження. І все ж таки, чомусь вважається, що визнати активну участь наслідування в естетичному освоєнні актором дійсності — означає увійти в протиріччя з принципами школи переживання, оскільки наслідування нібито суперечить переживанню і навіть зумовлює "удавальницький" підхід до роботи над роллю.

НАСЛІДУВАННЯ І ПЕРЕЖИВАННЯ Думається, в даному разі ми маємо справу з суто теоретичним казусом. Протиріччя між наслідуванням і переживанням виникає не в практичній роботі, а лише в побудовах теоретиків, які ставляться до наслідування як до примітивного, суто зовнішнього процесу. Для того, власне, і знадобився нам аналіз наслідування, щоб по-новому оцінити його творчі можливості, його істинні відносини з переживанням і з принципом "від себе — до ролі".

У цьому зв'язку згадаймо, що наслідування є способом *привласнення чужої дії*, що за умови вдалого наслідування дія відбувається вже "від себе", як щось властиве вже не тільки об'єктові наслідування, а й самому наслідувачеві.

Вдале наслідування не може бути нічим іншим, як тільки продуктивною дією, а відтак воно неодмінно "виманює" відповідні цій дії почуття.

Таким чином, наслідуванню (якщо, звісно, враховувати всю повноту його психологічних можливостей) властиве те саме "вживання" в дію, якого вимагає школа переживання.

Ми вже бачили, що наслідування "в істинному сенсі цього слова" не фіксується лише на зовнішньо-руховій стороні дії, а спрямоване передусім на пізнання та освоєння логіки розвитку дії, її психологічного змісту. Наслідування ж внутрішніх дій вже цілком зосереджено на засвоєнні внутрішнього життя людини. Все це слід особливо зауважити у зв'язку з основною тенденцією пошуків пізнього Станіславського, які зводяться до "проникнення у творчу природу актора і впливу на неї через логіку цілеспрямованих органічних дій" (Топорков В. О., 1964, с. 8). Оскільки в центр уваги *методу фізичних дій* потрапило виконання однієї закінченої дії, то, природно, наслідування, яке має дію своїм предметом, вкрай необхідне для цього методу.

Слід також зазначити, що розвинуте довершене наслідування, яким володіють старші підлітки, дорослі й особливо актори, прагне вийти за межі спостереженої дії, передбачити і пробобити неспостережені дії, тобто воно легко і часто непомітно переходить у перевтілення. Для нас можливість поступового переходу наслідування у перевтілення є важливим позитивним моментом. Адже завдання режисера і педагога — створити саме поступовий, без насильства перехід актора з однієї творчої сходинки на другу.

Зневажливе ставлення до наслідування, як бачимо, не тільки безпідставне, а й конче неплідне. Ми можемо виключати насліду-

вання з теорії майстерності актора, але в творчій практиці воно все одно братиме участь.

Інша річ, що стихійно-емпіричний характер акторських методик спостереження життя, кустарне використання наслідування часто призводить до різних "вивихів" акторської органіки. В результаті... ми почали побоюватись наслідування, приписуючи йому ті вади, які не є притаманними йому властивостями, а виникають через наше незнання структури наслідування або невміння користуватись ним.

Проблема полягає не в тому, корисно чи шкідливо сучасному акторові наслідувати, а в тому, як застосовувати наслідування, як ним користуватись, не порушуючи законів його психологічної природи і не впадаючи у "вивих".

ПРО МАЙСТЕРНІСТЬ НАСЛІДУВАННЯ

Невдачі в наслідуванні пов'язані найчастіше з поспіхом переходу до зовнішнього відтворення до того, як "визріла" внутрішня модель і відпрацьовано окремі найскладніші й нові операції спостереженої дії. Недоробка будь-якого ступеня підготовки наслідування створює загрозу відтворення лише зовнішньо-рухової оболонки дії, що жодною мірою не є наслідуванням. Майстерність наслідування передусім і полягає *у звичці не робити пропусків у підготовці наслідування*. Коли така звичка є, контроль кожної фази підготовки відбувається підсвідомо, а довільна увага актора фіксується тільки на об'єкті наслідування. За такого рівня майстерності весь процес наслідування може відбуватися досить швидко.

Удосконалення наслідування в цілому досягається тренованістю окремих його елементів: "подвоєного" сприйняття, "внутрішньої пластичності", копіювання, імітації.

Наслідування — діяльність, яка вимагає цілковитої самовіддачі. Ця закономірність діє вже на рівні сприйняття, яке не повинно бути просто уважним та логічним. Для художника сприйняття із співучастю та співпереживанням є основним способом контакту з дійсністю: якщо чуже життя не здатний брати близько до серця — неможливо працювати в мистецтві. Для актора здатність до такого сприйняття особливо важлива. Саме в ході наслідувальної практики розвивається сприйняття із співучастю та співпереживанням.

Що ж до уяви, то ще Л. С. Виготський, аналізуючи "ролеві" ігри дошкільнят, зауважив, що не уява є умовою розвитку "ролевих" ігор, а якраз навпаки — "ролева" гра провокує розвиток уяви

у дітей (див. Ельконін Д. Б., 1978, с. 8). Але реалізується "ролева" гра переважно через наслідування (див. про це докладніше в третій главі). Таким чином, наслідування є і вихідним моментом у розвитку уяви, і тією діяльністю, під час якої воно дуже інтенсивно тренується.

Немає сенсу доводити, якою важливою для актора є здатність до "внутрішньої пластичності" — напівзагальмованих рухів, здійснюваних подумки із збереженням усіх психофізичних відчуттів. Не буде перебільшенням стверджувати, що актор має мислити не тільки мозком, а й м'язами, всім тілом. Такий тип мислення може бути забезпечений лише за допомогою "внутрішньої пластичності", і розвивається він тільки під час наслідування.

"Для здійснення наслідування треба, щоб дії, які наслідують, уже містились у руховому репертуарі індивіда" (Валлон А., 1967, с. 140). Звідси випливає, що обсяг рухового репертуару актора, накопичений в процесі минулих наслідувань, багато в чому визначає рівень майстерності наслідування. Таким чином, під час наслідування тренується пластична виразність актора.

Виходячи із всього сказаного, *наслідування повинно увійти до щоденного "туалету" актора*. Одне-два наслідування життєвої дії мають стати щоденним мінімумом, природною звичкою. Тим паче, що для цих вправ не потрібні ні особлива обстановка, ні спеціально виділений у режимі час. За умови розвинутої "внутрішньої пластичності" та здатності до наслідування внутрішніх дій тренуватись можна на вулиці, у крамниці, у транспорті — скрізь безліч цікавих об'єктів. Крім того, у професіонального актора має стати життєвою звичкою не описувати бачене, а намагатись по змозі показати його. Тоді все життєве спілкування актора буде буквально пронизане "тренінгом і муштрою" наслідування та перевтілення. У багатьох акторів ми спостерігаємо саме таку звичку, та йдеться про те, щоб це стало усвідомленим прагненням більшості акторів.

І все ж головне психотехнічне значення наслідування в тому, що воно є елементом перевтілення, шляхом до перевтілення. Спостереження — наслідування — перевтілення — цей ланцюг не можливий без середньої ланки. *Вдале, майстерно виконане наслідування приводить актора на межу перевтілення в характер.*

ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ХАРАКТЕР — ОСНОВНА ЧЕРНЕТКА АКТОРА На шляху до образу перевтілення в характер відіграє роль незамінної чернетки, з якої, зрештою, ніщо не переходить в образ у тому самому вигляді, в якому фіксується начорно.

Підкріпимо це положення загальновідомими прикладами. Так, К. С. Станіславський, репетируючи "Скупого рицаря", "продавав" свій будинок одному покупцеві, довго з ним торгувався, одне слово, в цілком реальній життєвій ситуації робив етюд на перевтілення в характер. Л. М. Леонідов, пристрасний збирач рукописів, працюючи над образом Дмитрія Карамазова, тривалий час не міг відчути поведінку людини, яка втрачає найдорожче. Тоді він виніс на вулицю й поклав на тротуар гордість своєї колекції — автограф Пушкіна і почекав, поки випадковий перехожий підібрав його.

У книзі В. О. Топоркова (1949) описано багатоденний етюд на перевтілення в характер, коли, репетируючи "Тартюфа", Станіславський віддав у розпорядження акторів свій двоповерховий будинок, змусивши їх "обживати" його так, як би це робили персонажі п'єси. З подібним прикладом ми зустрічаємось і в описі репетицій "Лева Гуровича Синичкина" в тій самій книзі.

К. С. Станіславський неодноразово підкреслював, що такі репетиції — дуже ефективний шлях зближення з образом, і сам охоче до них звертався. Видається цілком природним, що актор прагне пізнати людину в ситуації, максимально наближеній до життєвої. За цих умов дієва природа вчинків, логіка поведінки засвоюються скоріше й надійніше, а головне — чуттєво повніше. Спроба уникнути *перевтілення в характер і штурмувати одразу перевтілення в образ призводить до насильства над актором.*

Про все це доводиться говорити, бо надто часто актори і режисери без достатньої підготовки переходять прямо до умовної мізансцени і пластики. Робота над роллю має починатися не з пошуків виразності, а з пошуків життя. Пошук перевтілення в характер вимагає, щоб саме перші репетиції на площадці й етюдні проби забезпечувались з максимально можливою побутовою ретельністю, забезпечувались багатим вибором реквізиту, щоб у них не було "сценічних" мізансцен для глядача, до того ж, з якого боку буде дивитись глядач, ще має бути неясно: адже йде лише пошук самої події, а не її сценічного рішення. Такі репетиції не випадково бувають дуже ефективні, якщо їх можна перенести на натуру. Та хіба часто нам щастить організувати початок роботи з дотриманням усіх описаних умов? Куди частіше ми з перших же репетицій застосовуємо принцип: "«гола» площадка і «голий» актор — все вирішує майстерність!"

Можна також рекомендувати частіше починати репетиції з розповіді або показу спостережень, пов'язаних з роллю (тобто з наслі-

дування), і переходити до етюдів, де спостережені люди будуть діяти в ситуаціях неспостережених і, нарешті, в ситуаціях п'єси. Таке "розгойдування" здатне привести до перевтілення в характер...

Та річ не в рецептурних порадах. Для кожної п'єси творчі люди шукають свої репетиційні прийоми. Треба тільки шукати їх з урахуванням психології перевтілення в характер, оскільки *основні події в роботі над образом — накопичення матеріалу внутрішнього життя, створення логіки поведінки — відбуваються в межах перевтілення в характер.* А от коли створено чернетку, перехід до перевтілення в образ здійснюється природніше і легше.

Одначе, не слід випускати з поля зору, що акт перевтілення в характер неможливо перенести на сцену без змін. Необхідно ще подолати бар'єр імітації — переходу в новий матеріал, який значно змінює пластичну фактуру та емоційну інтенсивність дії. Чернетка має бути переписана. Жодна її частина не може бути просто вклеєна в оригінал.

Перевтілення в характер і наслідування є для актора основними каналами зв'язку з життям. Наслідувальність і перевтілюваність, в силу підсвідомих регулярних вправ, стають у нього з плином часу важливою характерною властивістю загальної системи світосприйняття. На цю обставину необхідно зважати в розробці психотехніки спілкування режисера з актором і в розв'язанні проблем методики викладання неспеціальних дисциплін у театральних вузах: знання, які не заторкнуть уяви, не пройдуть стадії хоча б уявлюваного наслідування та перевтілення, — залишаться поза творчістю.

Здібність до перевтілення в характер у професіональних акторів існує не на підлітковому, а на значно вищому рівні досконалості. І якщо вона не досягла цього рівня, то, природно, не може бути високим і рівень майстерності перевтілення в образ. Звідси випливає, що формування здібності до перевтілення в образ слід починати з доведення здібності до перевтілення в характер до високого ступеня досконалості. Методика такого навчання ще не розроблена, і наше дослідження має мету дати напрямок для таких розробок.

Глава III. ФОРМУВАННЯ ЗДІБНОСТІ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ (ОНТОГЕНЕЗ ПЕРЕВТІЛЕННЯ)

"Сила укоріненого в умах забобону про внутрішні джерела духовного розвитку людини така велика, що змушує бачити умови цього розвитку наче б перевернутими з ніг на голову: не в засвоєнні досягнень науки — умова формування наукових здібностей, а в здібностях до науки — умова її засвоєння; не в оволодінні мистецтвом — умова розвитку художнього таланту, а в художньому таланті — умова оволодіння мистецтвом. При цьому зазвичай посилаються на факти, які свідчать про здібність одних і цілковиту непридатність других до тієї чи іншої діяльності. При цьому навіть не ставлять перед собою питання про джерело самих цих здібностей і вважають зазвичай стихійний характер їх первинного формування за нібито їхню вродженість.

Отже, *справжня* проблема полягає не в здатності людей оволодівати досягненнями людської культури, зробити їх надбанням своєї особистості і внести в них особистий вклад. Справжня проблема полягає в тому, щоб кожна людина і всі люди, всі народи отримали *практичну* можливість стати на шлях нічим не обмеженого розвитку".

(О. Н. Леонтьєв. Проблеми розвитку психіки. 1965, с. 421—422).

ВІКОВІ ПЕРЕДУМОВИ ЗДІБНОСТЕЙ

У 1956 році з ініціативи й під керівництвом професора Верхацького у Палаці культури київського заводу "Більшовик" було організовано дитячу театральну школу. Ми протягом семи місяців вели заняття з майстерності актора, сценічної мови, танцю та сценічного руху.

Із 24-х наших учнів — 22 успішно працюють у мистецтві (17 акторів, 2 викладачі театрального інституту, 1 режисер телебачення,

1 режисер радіо, 1 театрознавець). Відсоток відсіву (2 з 24-х), погодьтеся, дуже низький. Та чи не найцікавіше — таку ефективність неможливо пояснити жодною з тих причин, які в даному разі здавалися б найбільш слушними. Провадилась звичайна методика відбору. Прийняті до школи не мали ознак особливої обдарованості. Не були оригінальними й методи навчання: все майже механічно переносилось із програми першого курсу театрального інституту.

Але серед усіх досить звичних обставин була одна особлива, і саме до неї слід уважно придивитись. Це — вік наших учнів (13–15 років). Напрошувалась думка, що певні психологічні особливості підліткового віку надзвичайно сприяють навчанню майстерності актора.

Певну опору ми знаходимо й у психологів, які досліджують проблеми здібностей: “Мабуть, багато моментів загальних здібностей дорослої людини «породжені» дитинством, тобто є збереженими в пізнішому віці, на новому рівні розвитку тих властивостей, які бувають пов'язані з певним віковим періодом” (Лейтес Н. С., 1970, с. 29). Там-таки йдеться про *вікові передумови здібностей* та відповідні їм *вікові періоди особливої схильності до того чи іншого виду навчання і розвитку.* “У працях з дитячої психології дедалі ширшого визнання набуває ідея про так звані с е н з и т и в н і п е р і о д и, періоди підвищеної чутливості до певних впливів (на їхню особливу роль у розвитку дитини звертав увагу Л. С. Виготський; про них, як про незаперечне явище, пишуть О. Н. Леонтьєв і О. В. Запорожець, їхнє значення підкреслює Б. Г. Ананьєв)” (Лейтес Н. С., 1970, с. 10). В останні роки цікаву гіпотезу виникнення та розвитку творчих здібностей розробляє Б. П. Нікітін. Ця гіпотеза “передбачає, що величезні відмінності людей у здібностях залежать не так від природної обдарованості, як від *строків* початку та *умов розвитку*” (Нікітін Б. П., 1976, с. 7).

Для висловлених вище точок зору характерний *онтогенетичний підхід до здібностей як до вікової освіти.* Але зрозуміти психологічну структуру здібності, визначити способи впливу на її розвиток, згідно з цим підходом, неможливо без аналізу онтогенезу (вікового розвитку) самої здібності та діяльностей, під час яких вона розвивається.

Так виникла думка: застосовуючи дані психологічної науки, простежити природні вікові етапи становлення та розвитку здібності до перевтілення.

Ця глава є необхідним доповненням до попередньої, оскільки в ній розглядається те ж саме питання — психологічна структура

відтворюючих діяльностей, але в новому ракурсі: поступового вікового (онтогенетичного) формування окремих ланок цих структур. Без онтогенетичного підходу наше дослідження діяльностей, які відтворюють поведінку, було б одностороннім.

Розділ 1.

ОНТОГЕНЕЗ ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ХАРАКТЕР

ВІД НАСЛІДУВАЛЬНИХ РЕАКЦІЙ – ДО ІМІТАЦІЇ "У своїх первинних проявах у немовляти наслідування є елементарним мимовільним актом відтворення окремих рухів та голосових акцій" (Просецький В. О., 1966, с. 423). Ці інтуїтивні реакції ще не можна назвати наслідуванням. Проте, чим складнішими стають операції, що їх намагається повторити дитина, тим частіше вона зазнає невдачі. І це змушує її уважніше придивлятися до рухів дорослих, намагатись "пропепетирувати" їх спочатку подумки. Так копіювання дедалі більше починає відставати від спостережень і стає відтворенням не самого спостереженого руху, а його сліду в пам'яті. О. Г. Ковальов (1960, с. 150) назвав цей процес *слідовим копіюванням* і визначив, що воно формується до третього року життя.

У певний момент у дитини виникає протиріччя між потребою опанування дедалі складнішими фізичними діями дорослих і неможливістю копіювати їх. Це період, коли з'являється "я сам". Та чи може малюк сам кататися на човні, веслувати, кермувати або, тим паче, упоратись із мотором? Човна цілком замінить перекинутий на спинку стілець, весла — легкі палички.

Перші спроби імітації ми спостерігаємо тільки у віці 2,5—3 років: у дитини має розвинутися володіння тілом. Координація внутрішньої моделі і втілення в умовному матеріалі — вельми складна.

Дуже важливо відзначити, що імітація — це вже ігрова поведінка, а формування здібності до імітації дає можливість переходити до ролевої гри, яка без імітації просто неможлива.

РОЛЕВА ГРА І ФОРМУВАННЯ НАСЛІДУВАННЯ У три-чотирирічному віці від спостереження способів поводження з предметами дитина переходить до спостереження *способів спілкування людей*, способів їхнього взаємовпливу. Тобто, від засвоєння простих фізичних дій дитина переходить до опанування складних *психофізичних дій*. Наслідування набуває свого предмету. Розвивається

воно досить інтенсивно і швидко, оскільки відбувається в межах провідної діяльності дошкільнят (3–7 років) — у ролевій грі.

Психологія ролевої гри розкрита у працях Л. С. Виготського, О. Н. Леонтьєва та вчених цієї школи. Результати досліджень зібрано в монографії Д. Б. Ельконіна "Психологія гри" (1978). Нам залишається лише виділити моменти, важливі для нашої теми.

Ще в 1933 році Л. С. Виготський визначив основи ролевої гри. В листі до Д. Б. Ельконіна він писав: "Що уява виникає у грі — це в тебе й цілком правильно, і переконливо, і центральне за значенням: до цього немає уяви. Але додай ще правило + наслідування (яке так само центральне і так само пов'язане з уявною ситуацією) — й одержимо головні моменти гри" (див. Ельконін Д. Б., 1978, с. 8).

Головним змістом ролевої гри стає наслідування поведінки дорослих, освоєння "дорослих" суспільних відносин. У межах ролевої гри активно удосконалюються сприйняття з участю і співпереживанням, "внутрішня пластичність" та й взагалі звичка спостерігати поведінку.

СХОЖІСТЬ ІЗ ТЕАТРОМ Є, АЛЕ ВІДМІННОСТІ ДУЖЕ СУТТЄВІ

Дитина до такої міри захоплюється грою, що часом вірить в ігрову ситуацію, як у реальну. Ця властивість ігрової поведінки дуже схожа з тією вірою у "пропоновані обставини", якої вимагає від актора Станіславський, неодноразово посилаючись при цьому на дітей як на яскравий приклад. До того ж ігрові емоції мають схожість з акторськими. Л. С. Виготський пише: "Дитина у грі плаче, як пацієнт, і радіє, ніби учасник гри" (ПЕ, стаття "Гра"). Крім того, дитина приходить у грі до реального переживання через дію в умовній ситуації.

Виходячи з названих моментів, багато дослідників визнають ролеву гру попередником театру, а дошкільний вік — періодом формування акторських здібностей. Такі висновки видаються нам надто поверховими. Глибинні психологічні особливості ролевої гри дуже далекі від акторського мистецтва.

Так, Д. Б. Ельконін кілька разів акцентує увагу на схематизмі поведінки в ролевій грі. Описуючи гру "в дитсадок" (малювали, гуляли, читали, їли), він зазначає: "Ігрові дії були надто скороченими й узагальненими — вся ця гра тривала близько півгодини" (Ельконін Д. Б., 1978, с. 5). Так само характеризують наслідування дошкільнят чимало психологів, зауважуючи, що воно слабко індивіду-

алізоване і відтворює лише *загальну схему* спостережених взаємин і дій. Тому тут більш правомірною є асоціація не з перевтіленням актора, а з тією схематичною сценічною поведінкою, яка характерна для виконання перших етюдів першокурсниками.

Крім того, загальний рівень свідомості дошкільнят не дозволяє їм навіть близько підійти до естетичного відображення поведінки. Не будемо обманюватись тим, що діти в цьому віці охоче читають вірші, співають і танцюють. Все це для них не мистецтво, а лише один із способів привернення уваги до себе. Їхнє “виконавство” залишається примітивно-копіюючим, причому, копіюється не життя, а форми мистецтва, нав'язані дорослими.

РОЗВИТОК НАСЛІДУВАННЯ ГАЛЬМУЄТЬСЯ

На наступному етапі розвитку — у молодшому шкільному віці (7 — 11 років) — наслідування і ролева гра не зникають, але втрачають першорядний вплив на розвиток особистості. Провідною діяльністю стає навчання у школі. Є. С. Махлах (1955) і М. С. Лукін (1960), які найґрунтовніше дослідили ігри дітей 7 — 11 років, зауважують, що ролеві ігри поступово витісняються іграми за правилами та спортивними іграми, в яких наслідування має другорядне значення або і взагалі може не здійснюватись. Навіть у межах ролевих ігор молодші школярі намагаються “виявляти через гру власні позитивні якості і змагатися в них” (Махлах Є. С., 1955, с. 108). До 9 — 10 років це прагнення приводить до захоплення іграми в піжмурки, у квача, з м'ячем, одне слово, іграми відверто змагальними.

Такий хід розвитку значно послаблює суто наслідувальний контакт із поведінкою дорослих. Розвиток наслідування в напрямку, необхідному для перевтілення, у молодших школярів фактично призупиняється.

Але це тимчасове гальмування щедро надолужується бурхливим розвитком уже в перші роки підліткового віку.

“Я ПОВОДЖУСЯ ТАК САМО, ЯК ВІН...” (НАСЛІДУВАННЯ У ПІДЛІТКІВ)

Загальновідомо, що в 10 — 12 років починається період прискореного фізичного розвитку та глибоких змін у всій системі взаємин дитини з дорослими, зі школою, з товаришами. Є також всі підстави вважати, що саме протягом чотирьох-п'яти підліткових років формуються багато передумов акторських здібностей, виникають серйозні захоплення мистецтвом як майбутньою професією. Ми вважаємо, що саме в 12 — 14 років доцільно починати середню акторську освіту. Всі ці обставини обумовлю-

ють докладність, з якою нам слід розглянути підлітковий період розвитку.

На відміну од бажання дітей молодшого віку бути схожими на дорослих, підлітки пориваються до практичного утвердження своєї дорослості; прагнуть діяти, поводитися "по-дорослому". *Тенденція до дорослості* породжує нову провідну діяльність — *спілкування з однолітками й дорослими*. Це психологічне новоутворення позначене бурхливою активністю й у більшості підлітків є домінантою всієї життєдіяльності.

Чимало дослідників вважає, що у підлітка "пізнання іншої людини перебуває на більш високому щаблі розвитку. Воно мовби випереджає пізнання самого себе і слугує для нього джерелом розвитку" (Бажович Л. І., 1955, с. 101). Це пізнання відбувається не умоглядно. "Підліток наче б обирає для себе «еталон дорослості», оцінює себе і дивиться на себе крізь цей еталон. Він наче говорить собі: «Я поводжуся так само, як він»" (Ельконін Д. Б., 1967, с. 357).

У більшості індивідуальних характеристик автори книги "Вікові та індивідуальні особливості молодших підлітків" виразно описують наслідувальне "привласнення" еталонів дорослості (див., напр., с. 32, 39, 78, 86, 99, 114, 328).

У роки, коли писалась ця робота, мої діти також проходили "університети отроцтва". Спостерігаючи за ними та їхніми ровесниками, я не раз був свідком активного і яскравого наслідування дорослих, учителів, старших юнаків. Уважний спостерігач легко помітить, що вже з рівня 5-го класу наслідування набуває нової якості.

НАСЛІДУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПОВЕДІНКИ ТА ВНУТРІШНІХ ДІЙ

Підліток прагне відтворити не загальну схему дії, а саме конкретний її зразок. У зв'язку з цим "спостереження як цілеспрямоване організоване сприйняття починає займати дедалі більше місце в розумовій діяльності підлітка" (ПЕ, т. 3, с. 427). Порівняльні дослідження підлітків і молодших школярів (Бажович Л. І., 1955, с. 101) засвідчили: "Судження підлітків про інших людей відзначаються самостійністю, конкретністю і змістовністю, в них помітна більша кількість рис, які характеризують людину у всіх її життєвих проявах". Спостережливість підлітків багатша на живі деталі, ніж навіть у дорослих.

Щоправда, "засвоєння дорослих способів поведінки дуже часто починається з наслідування того, що відрізняє дорослих від дітей зовні, за зовнішнім виглядом, за манерою поведінки, за особливими звичаями" (Драгунова Т. В., 1968, с. 14). Але такий лише початок.

О. Г. Ковальов (1960, с. 155) відзначає у підлітковому віці "перехід від наслідування зовнішніх проявів старших і ровесників до наслідування їхніх внутрішніх якостей, характеристичних особливостей". У статті "Підлітковий вік" Педагогічна енциклопедія відзначає, що об'єктом пізнання стає внутрішній світ людини (с. 427).

Підліток намагається пізнати "дорослі" почуття, жити внутрішнім життям, схожим на доросле. Він доводить оцінку подій свого шкільного життя до тієї емоційної якості, яка властива дорослим при оцінці подій і фактів "великого життя".

Так, п'ятикласниця розповідає про досить незначні події з життя класу таким тоном, ніби йдеться про важливі проблеми поважного підприємства або про серйозні сімейні конфлікти. У спілкуванні підлітків також спостерігаються форми, не цілком відповідні змістові. Це й надто серйозні обговорення дріб'язкових питань, і сварки "на все життя"... Як бачимо, підліткове наслідування відтворює не тільки зовнішні прикмети поведінки дорослих, а й дедалі більше захоплює інтелектуальні, емоційні та вольові якості особистості: особливості сприйняття, мислення, оцінок, прагне до максимальної схожості у почуттях та переживаннях.

Слід зазначити, що в описаних випадках підлітки переносять внутрішні дії та емоційні оцінки дорослих на свої, підліткові, ситуації. Відтак ми маємо справу з наслідуванням, вже дуже близьким до перевтілення.

ЩОДЕННЕ ТРЕНУВАННЯ. ШВИДКЕ ЗРОСТАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ

Слід окремо підкреслити, що практика підготовки та реалізації наслідування у підлітків дуже активна й буквально щоденна. Особливо це стосується внутрішніх і зовнішніх "репетицій". Природно, вони йдуть у формі внутрішньої пластичності, яка досить швидко досягає того ступеня досконалості, коли стає можливим програвати подумки дію будь-якої складності у всій повноті психофізичних почуттів. Але прагнення наслідувати таке велике, що багато часу і сил віддається також зовнішньо-руховим пробам.

Підлітки полюбляють усамітнюватись, годинами крутитись перед дзерклом, розмовляти "чужими" інтонаціями. Досить часто "репетиції" можна спостерігати і по дорозі зі школи, просто на вулиці, коли вони впевнені, що їх не бачить ніхто із знайомих. Від батьків та близьких усе це ретельно приховується, тому вони бувають щиро подивовані тій майстерності наслідування, яку ніби несподівано починає виявляти їхня дитина.

Основна практика наслідування відбувається у сфері спілкування між самими підлітками, де щодня випробовуються все нові дії, спостережені у дорослих і старших. Не дивно, що вже до *12-ти років координація між внутрішньою моделлю та зовнішньо-руховою функцією досягає у більшості підлітків неабиякої досконалості, наслідування реалізується захоплено, сміливо, дає легко упізнавані результати, дуже близькі до спостережених об'єктів. Під час наслідування значно збагачується руховий "репертуар" підлітка.*

СТИСЛИЙ ОПИС ОНТОГЕНЕЗУ НАСЛІДУВАННЯ

Онтогенетичними попередниками наслідування є копіювання та імітація.

Наслідування починає розвиватися під час "ролевих" ігор, основні структурні ланки формуються на четвертому році життя (сприйняття із співучастю та співпереживанням, внутрішня модель та її координація із зовнішньо-руховим подоланням звичної власної пластики). Однак у дошкільників наслідування відтворює лише загальну скорочену схему дії.

У молодшому шкільному віці (7 — 11 років) розвиток наслідування проходить поволі, або й зовсім гальмується.

Стрімке удосконалення наслідування у молодших підлітків (11—13 років) відбувається переважно у сфері провідної діяльності — спілкування. Протягом відносно стислого періоду наслідування перетворюється на розгорнуту діяльність, яка поглинає чимало часу, зусиль та емоційної енергії підлітка. Формуються всі основні форми та види наслідування, воно охоплює емоційні, інтелектуальні та вольові властивості особистості, виникає наслідування внутрішніх дій, розширюються рухові можливості підлітка.

ПІДЛІТОК ПРИХОДИТЬ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Незважаючи на те, що наслідування до 12-ти років досягає значної досконалості, воно не спроможне забезпечити засвоєння складних форм поведінки. А тим часом підлітка дедалі більше цікавить розгорнута поведінка, яка включає в себе ланцюги з десятка окремих дій. Уявімо, що пам'ять упорається, що за допомогою наслідування пощастить підготувати багатоактну "роль". Одначе такий підлітковий спектакль заздалегідь приречений на провал. Адже дії повинні відтворюватись не за умовної ігрової ситуації, де сюжет заздалегідь визначено в реальному житті, де вся "сіль" в імпровізації нових дій, які не спостерігались і не можуть бути відрепетирувані. Крім того, під-

літки борються за визнання своєї дорослості і тому особливо цікавляться поведінкою в конфліктних ситуаціях, прагнуть створювати такі ситуації і брати в них участь. Але в конфліктній боротьбі неможливо лише наслідувати, тобто діяти так само, як це ти спостерігав раніше. Тут головне — імпровізувати.

Ось, власне, ті основні обставини, які змушують підлітків виробляти новий спосіб "привласнення" дорослості. У наслідувальній практиці вони поступово навчаються уловлювати й відтворювати характер.

Від наслідування дії до наслідування внутрішніх дій, потім до наслідування окремої риси характеру — до відтворення цілої системи суттєвих внутрішніх і зовнішніх якостей особистості як певної логіки поведінки — так можна уявити собі загальну динаміку становлення здібності до перевтілення в характер у підлітків. Цей розвиток відбувається завдяки вдосконаленню всіх ланок психологічної структури наслідування.

Та одна річ — наші розмірковування, а інша — чи володіють реальні підлітки перевтіленням у характер, чи застосовують його у практиці. Доказ реальності цього факту є опорним моментом всієї нашої концепції про онтогенез акторських здібностей. Тому зупинимось на дуже демонстративному феномені, який доводить наявність підліткового перевтілення.

БАГАТОЛИКІСТЬ ПІДЛІТКА

"...*Він багатоликий*: у нього одне обличчя вдома, друге — у школі і третє — на вулиці. І всі три обличчя не схожі одне на одне, і кожне з них може стати справжнім",— читаємо в характеристиці Андрія Кострова на с. 117 книги "Вікові та індивідуальні особливості молодших підлітків" (Тут і далі підкреслено мною— *В. К.*). "Дуже симптоматично, що Євген блазнював і кривлявся *тільки у школі*" (с. 99). "...Те, що нові особливості поведінки Олега були реактивними, підтверджується *фактом їхньої відсутності у стосунках з деякими людьми*" (с. 48).

Мені довелося кілька разів бути свідком дуже яскравого прикладу багатоликості підлітка. Спостерігаючи, як діти розходяться із школи, я помітив, що поведінка однієї дівчинки контрастно змінюється буквально протягом кількох секунд. Ще на шкільному подвір'ї вона поводилась досить жваво, зачіпала хлопців, одне слово, була схожою на спритного хлопчака. Вийшовши з воріт школи, дівчинка враз причепурилася, склала губки бантиком і розчулено-ввічливо вітаючись із зустрічними, акуратною ходою перейшла через

дорогу. Вона мешкала навпроти школи. І поки переходила вулицю, завершувалось перевтілення шибеника в ту ляльково-ніжну пай-дівчинку, якою її, напевне, звикли бачити суворі батьки.

Ще один витяг із книги "Вікові та індивідуальні особливості молодших підлітків" (с. 129): "Якось я спостерігала на вулиці таку сцену. За кілька кроків переді мною поволі, граючи портфелем, раз-у-раз зупиняючись, оглядаючись і стріляючи очима, розхитаною ходою йшла Іра... Толя Пєтухов підбіг до Іри, і вона обернулась; ми всі троє зіткнулись носом до носа. Іра розгубилась, знітилась, її манери враз змінились. У цій сцені я вперше побачила Іру зовсім не схожою на звичайну Іру..." (с. 129).

Звернемо увагу на ту зніченість, яка оволоділа дівчинкою. Вона завжди спостерігається в підлітків, коли збираються разом кілька людей із різних сфер їхнього життя: підліток не може знайти "рівнодіючу" всіх характерів, у яких він живе. Він краще ладен відмовчатись, остовпіти, але не відкрити інтимну таємницю своєї багатоликості.

ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ХАРАКТЕР — НОВОУТВОРЕННЯ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

Підліткові "ролі" є актами перевтілення, оскільки, входячи в "роль", підліток не тільки дотримується спостережень, а й імпровізує нові дії. З іншого боку, поведінка в "ролі" здійснюється в ситуації реального життєвого спілкування. Ми маємо справу з явищем перевтілення в характер.

Ми бачили, і це важливо підкреслити, що *формування здібності до перевтілення в характер спонукається не якимись особливими вродженими якостями, а звичним становищем підлітка в сучасному соціальному середовищі, потребою засвоєння форм поведінки оточуючих його дорослих. Відтак, здібність до перевтілення в характер на рівні підліткового віку є загальнопоширеною: притаманною більшості дітей, які нормально розвиваються.*

Наслідування виникло ще під час дошкільної ролевої гри. А от перевтілення є специфічним новоутворенням підліткового періоду. Воно справляє величезний вплив на формування особистості підлітка, на всю його поведінку.

Такий висновок, на наш погляд, органічно випливає з матеріалів, якими оперують психологи, що досліджують підлітків. Але, попри все, він ними не сформульований. Так спрацьовує традиція вважати перевтілення феноменом, притаманним лише театрові.

ВІК, СПРИЯТЛИВИЙ ДЛЯ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА Перевтілення в характер відбувається у підлітків під час реального спілкування. Це спонукає ставитись до нього дуже відповідально, домагатися максимальної переконливості поведінки. Адже від цих якостей залежить досягнення цілком реальної, а не умовно-ігрової мети! Ось чому здатність до перевтілення в характер формується у підлітків досить швидко — уже в 12—13 років.

Координація внутрішньої моделі та зовнішньо-рухової функції тренується щоденно і тому досягає досить високого рівня. Перехід у зовнішньо-рухову сферу здійснюється охоче, сміливо, без побоювання помилитись або зазнати невдачі. Навіть помічено, що підлітки, входячи в "роль", діють і рухаються розкутіше, сміливіше, пластичніше, ніж роблять це "від себе".

У ході підготовки та реалізації перевтілення в характер у підлітка активно розвиваються уява і фантазія. Причому цей розвиток відбувається паралельно із удосконаленням співпереживання, співучасті й, головне, "внутрішньої пластичності", яка стає спроможною не тільки здійснювати подумки цілі ланцюги наслідувальних акцій, а й виробляти яскраве психофізичне відчуття характеру та характерності спостережуваної людини. Всі ці якості, разом узяті, створюють новий рівень спостережливості. Поведінкові "фотокартки" підлітків такі упізнавані, що іноді можуть змагатися навіть із кращими "підгляданнями" професійних акторів.

Щоправда, у відборі зразків поведінки основну роль грає яскраво помітна "дорослість", успіх у ровесників, можливість виділитись. Такий випадковий відбір ускладнює асоціацію підліткового перевтілення з перевтіленням актора, якому споконвічно властиве усвідомлене, ідеологічно чітке ставлення до об'єкта відтворення.

Всі акти перевтілення в характер цілком присвячені "привласненню" спостережень. *Провідна роль спостереженого досвіду у всьому світосприйнятті є, на наш погляд, найважливішим моментом, який зближує психологію підлітків із професіональною психологією актора.* Це основний фактор сензитивності (особливої настроєності) підлітків на оволодіння професією актора. Сама стихія вікового розвитку мовби підштовхує підлітка до акторства.

І справді, з плином часу для багатьох підлітків наслідувати й перевтілюватись стає просто улюбленим заняттям, вже не пов'язаним із тенденцією до дорослості. Масовий потяг до шкільних драмгуртків спостерігається саме у віці 12—13—14 років.

Стосовно ж дошкільників, спроби підготувати з ними в театрі більш-менш об'ємну роль закінчуються невдачею. У кіно малюк має вигляд досить привабливий, та чи його це заслуга? Не випадково ж на зйомки дітей і звірів дається однаковий коефіцієнт дублів – 1:10! А от участь у спектаклях і фільмах підлітків є серйозною конкуренцією акторам.

Очевидно, у прямому зв'язку з бажанням перевтілюватись, змінюватись саме в підлітковому віці виникають довготривалі захоплення театром і кіно, профорієнтація на акторське майбутнє. Цю обставину виразно зафіксовано у численних спогадах видатних акторів та режисерів. Можна впевнено стверджувати, що збереження і розвиток здібності до перевтілення та інших здібностей, необхідних акторові, значною мірою залежить від того, чи стало захоплення театром серйозним і щоденним саме в підлітковому віці.

Розділ 2.

ОНТОГЕНЕЗ ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ОБРАЗ І ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА

ГАЛЬМУВАННЯ НАСЛІДУВАЛЬНОСТІ В ЮНАЦЬКОМУ ВІЦІ

Із завершенням підліткового розвитку людина і фізично, й морально утверджується у своїй зрілості, перестає про неї спеціально турбуватися. Тенденція до дорослості не відіграє більше провідної ролі у психологічному розвитку. Для юнака його власна особистість стає цікавішою, ніж індивідуальні особливості оточуючих. Він уже стурбований не так тим, щоб бути схожим на них, як тим, щоб відрізнятися. Відзначаючи подібну динаміку розвитку в переході від підліткового до юнацького періоду, О. Г. Ковальов (1960, с. 157) пише: "Становлення нової якості – самостійності – через наслідування, можна думати, завершується гальмуванням, зняттям природної властивості дитячого організму – наслідувальності". Автори збірників "Психологічні проблеми юності" (1969) та "Психологічне вивчення десятикласників" (1971) підкреслюють спрямованість до самопізнання і самовиховання як провідну властивість юнацького періоду й послаблення наслідувальності в юнаків та дівчат.

Характерні дані наводить З. Г. Сафонова (1968, с. 10): моральний ідеал як конкретну особу називають у 8-му класі – 68,2 %, у 9-му – 22,7 %, у 10-му – 8,0 %. Одне слово, гальмування наслідувальності виразно фіксується у всіх працях з юнацького розвитку.

РОЗВИТОК ПЕРЕВТІЛЕННЯ ДАЄ ДВІ ГІЛКИ

У перші юнацькі роки в онтогенезі перевтілення створюється вельми цікава ситуація. З одного боку, до кінця підліткового віку здібність до перевтілення в характер досягає неабиякої досконалості. Ця здібність згодом відіграє дуже важливу роль у соціальному функціонуванні дорослої людини, а саме — в умінні збагнути характер та поведінку іншої людини, “увійти в її становище”, “стати на її місце”. В актора здібність до інтеріоризованого перевтілення стає основним інструментом спостережень та самостійних репетицій ролі.

Однак у цього психологічного досягнення є й парадоксальний зворотний бік. Зовнішні прояви наслідування і перевтілення зустрічаються дедалі менше, а в більшості людей взагалі зникають. Це веде до втрати координації між внутрішньою моделлю та зовнішньо-руховою функцією. Так здібність до перевтілення в характер, досягнувши вищої межі стихійного вікового розвитку, починає заперечувати саму себе. Чим далі від підліткового віку, тим менше ми маємо природних психологічних передумов для розвитку здібності до перевтілення в образ.

Та саме в юності у зв’язку з завершенням формування основних видів суспільної свідомості починає складатися стабільна психологічна структура естетичного сприйняття. Психологи фіксують у старших підлітків зростання інтересу до мистецтва (див., наприклад, Краковський О. П., 1970, с. 61, 65, 66). Перевтіленню в характер загрожує “безробіття”, і воно знаходить собі застосування саме у сфері сприйняття театральних та екранних видовищ. У цій гілці розвитку здібність до зовні загальмованого перевтілення — саме те, що треба.

І перевтілення глядача, і здібність до перевтілення в образ, на наш погляд, виростають з одного кореня — з підліткового перевтілення в характер. Ця точка зору спроможна багато чого пояснити у психологічній спільності творчих процесів в актора і глядача.

Тепер зосередимось на тих обставинах, за яких паралельно з глядацьким перевтіленням може відбуватися формування здібності до перевтілення в образ.

СТИХІЙНИЙ РОЗВИТОК НЕ ГАРАНТУЄ ЗДАТНОСТІ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ОБРАЗ

Якщо наслідування, перевтілення в характер і глядацьке перевтілення формуються в порядку вікового самопливу, то здатність до перевтілення в образ — лише в результаті спрямованого виховання, систематичних і трудомістких зусиль.

Вихідним і незамінним стимулом розвитку є поява у старшому підлітковому віці активної професійної орієнтації на акторське мистецтво. Основним моментом розвитку є поступова перебудова зовнішньо-рухової функції перевтілення на новий матеріал — сценічну дію — і відповідна перебудова координації внутрішньої моделі та зовнішнього втілення.

Інтеріоризація перевтілення в характер і пов'язане з нею атрофування зовнішньо-рухової функції відбувається досить швидко. І якщо захоплення професією актора запізнилось на рік-два, то до 16—17 років перехід до зовнішньої реалізації перевтілення вже такою мірою детренований, що й перебудовувати, власне, вже немає чого. Психологічна база, на якій могла б розвиватися здібність до перевтілення в образ, виснажилась.

Якщо ж практичне захоплення театром стало досить активним у старшому підлітковому віці, то "вивільнена" зовнішньо-рухова функція починає пристосовуватись до нового виду перевтілення.

Проте лише рання профорієнтація сама по собі ще не може забезпечити нормального розвитку здібності до перевтілення в образ. Хоч як це парадоксально звучить, вона може навіть спотворити цей розвиток. Підліток уже на самому початку практичного захоплення театром потрапляє в складніше становище, ніж його ровесник, який уподобав, скажімо, скульптуру або танок — мистецтва, в яких матеріал контрастно відрізняється від предмету зображення і фізично відокремлений від художника.

Відчуття специфіки матеріалу акторського мистецтва — сценічної дії, трансформація звичайної життєвої поведінки в живу (а не мертвотно театральну!) сценічну дію є чи не найзагадковішим таїнством майстерності актора. Природно, що юнак, позбавлений у своєму захопленні професійної педагогічної допомоги, просто неспроможний упоратись із проблемою відчуття матеріалу кустарним способом. Якщо справжній актор сценічною дією відтворює життя, то юнак, покинутий напризволяще у своєму прагненні до акторської професіоналізації, зазвичай починає відтворювати не життя, а ефектні авторитетні сценічні та кінозразки, копіювати "виразні" акторські штампи.

Парадокс полягає в тому, що в такий спосіб не набувається жодного грама справжньої майстерності перевтілення в образ. Навпаки, координація зовнішньо-рухової функції спотворюється: перелаштовується на відтворення неприродної, непотрібної для мистецтва форми поведінки. Сама ж здатність до перевтілення в цьому разі

поступово деградує, відтворення стає дедалі більш зовнішнім, психологічно збідненим, емоційно неглибоким, поки, зрештою, не втрачає будь-яку спорідненість із перевтіленням, перетворюючись у "ганебне копіювання". Обривається безпосередній зв'язок із життям, без якого неможливо ніяке мистецтво, акторська творчість — і поготів.

ПАРАДОКСИ АКТОРСЬКОЇ ОСВІТИ Легко здогадатись, що до описаного вище спотвореного розвитку найбільш схильні саме ті юнаки та дівчата, які вийшли з підліткового віку з високорозвиненою здібністю до перевтілення в характер, з найбільшою любов'ю до театру та кіно, тобто люди з найбільш розвиненим віковим фактором акторської обдарованості. Чим працелюбніший, упертіший у своїх "професійних" вправах наш юний аматор, тим вірогідніше, що він втрачений для акторської професії: в його органіці, безпосередності, сценічній чарівності відбуваються "вивихи", які важко піддаються виправленню.

Хочеться викликати тривожну стурбованість з приводу цього сумного парадоксу стихійного розвитку, коли більшість найобдарованіших юнаків і дівчат, людей виняткової працездатності і творчої активності ми втрачаємо задовго до того, як вони прийдуть на вступний екзамен до театрального вузу або до студії... І поки що ми майже безпорадні щось змінити у цій стихійній, "природній" несправедливості.

Не випадає дивуватися й тому, що ми приймаємо на акторські факультети так багато здібних ледарів. Нерегулярні вправи, з одного боку, "позбавили" їх від "вивихів", з іншого — не дали цілком атрофуватися здібності до перевтілення в характер, яку ще можна перебудувати у здібність до перевтілення в образ. Існування "парадоксу ледарів" підтверджується щорічною констатацією дуже низького рівня загальноосвітньої підготовки більшості першокурсників.

Є ще одна категорія підлітків, юнаків та дівчат, працездатних, культурних, які добре вчаться у школі, і водночас здібних до акторської професії. Їх рятує від "вивихів" *надмірна сором'язливість* — риса, досить поширена в цьому віці. Ця категорія абітурієнтів має нас особливо цікавити: вони вільні від спотворень природних задатків і водночас добре підготовлені до сприйняття загальноосвітнього циклу. Але ми повинні пам'ятати, що сором'язливість може завадити їм показати себе і на вступних іспитах. Недарма Станi-

славський наполегливо повторював, що талант завжди більш сором'язливий, ніж посередність, і закликав бути особливо уважними до сором'язливих абітурієнтів.

Як бачимо, збереження здібності до перевтілення в умовах самопливного вікового розвитку можливе тільки за дивовижно щасливого поєднання такої кількості благих випадковостей, що нам нелегко навіть приблизно описати цей "букет". А тим часом, *збереження здібності до перевтілення в характер — незамінний фактор акторської обдарованості*.

Отже, на вступних іспитах ми маємо справу переважно з 17–19-літніми, тобто з тими, хто вже позбувся природного задатку або суттєво спотворив його "самоосвітою". Наступне не менш парадоксально. Відібравши найзіпсованіших, ми витрачаємо багато часу і сил щоб відновити у них природне обдарування підліткового віку. І тільки слідом за цією трудомісткою "психологічною реконструкцією" (яка, до того ж, не завжди вдається) десь наприкінці другого курсу починаємо формувати здібність до перевтілення в образ.

За таких умов протягом решти 2—2,5 років дати справді *вищу* професійну освіту — вкрай складно. Так, наші театральні вузи випускають людей ідейно загартованих, культурних, досить обізнаних у мистецтві, професійно грамотних. Але запитаймо себе: чи може нас нині задовольнити лише грамотність та загальна професійна ерудиція як кінцевий результат *вищої (!) спеціальної* освіти? Чи можна заспокоїтись на тому, що дипломні спектаклі лише з багатьма застереженнями можна прирівняти до сучасного професіонального театру. Зрештою, кожний випускник театрального вузу міг на собі переконатись, що його внутрішня і зовнішня техніка були досить далекі від того, що, за великим рахунком, можна назвати *майстерністю* актора. Не є таємницею, що лише після трьох-п'яти років *успішної* роботи в театрі наші випускники досягають того рівня майстерності і творчої самостійності, якого в ідеалі вимагають навчальні програми. У всякому разі, рівень професійної озброєності випускників театральних вузів відчутно нижчий, ніж у художників, музикантів, балетмейстерів, які закінчили відповідні вузи мистецтв. І це цілком закономірно: на відміну від майбутніх акторів, вони "арифметику" свого мистецтва вивчають у спеціальних середніх школах, тоді як у вузі оволодівають "алгеброю" майстерності.

Сказане жодною мірою не має на меті перекреслити очевидні успіхи. Сучасні досягнення театру, кіно, телебачення, без сумніву, є результатом досвіду творчих пошуків і надбань, накопичених нашою вищою театральною школою.

Проблеми виникають, коли замислюєшся над майбутнім, над подальшим зростанням та удосконаленням. Час вимагає від нас багато чого і ставитиме дедалі вищі вимоги. Все це вже давно і гостро відчувають колективи театральних інститутів та заклади, що керують мистецтвом. Саме тому останні десятиліття позначені енергійними творчими пошуками і позитивними змінами в методиці викладання, поліпшенням матеріальної бази інститутів, оптимізацією всього навчального процесу.

І все ж таки, навіть уважний погляд не завжди зафіксує суттєву різницю між рівнем професійної майстерності дипломантів 59–69–79 року. Чи не означає це, що об'єктивні резерви *радикального* поліпшення акторської та режисерської освіти всередині інститутів фактично вичерпані?

РЕЗЕРВИ ДОВУЗІВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Слід зазначити, що іноді віковий розвиток здібності до перевтілення благополучно долає всі підступні рифи. У своїй більшості такі абітурієнти приходять до нас із тих дитячих самодіяльних колективів, якими керують досвідчені режисери-педагоги. Можна послатись на недавній досвід театральної студії Київського палацу піонерів (нею керував В. Губатенко), народного самодіяльного театру палацу культури "Харчовик" (ним багато років керував П. Барських), ще раз згадати дитячу театральну студію при клубі заводу "Більшовик", які дали Київському театральному інститутові багато здібних людей. Мені згадується також студія при Московському будинку піонерів, яку в 40–50 роки вела Н. С. Сухоцька (згодом – професор ВДІКу). Більшість її вихованців одразу після школи було прийнято до театральних вузів. Із цієї студії вийшли такі художники, як Р. Биков, Б. Рицарєв, І. Кваша, С. Мізері, М. Менглет та інші. Багато цікавих акторів вийшло свого часу із студії при клубі заводу ім. Лихачова (напр. В. Лановий).

Але подібні колективи все ж рідкість: самодіяльність має свої "прокатні" цілі та плани і не може ставити собі за основну мету виховання поповнення театральних вузів. Основним резервом все ж слід вважати організацію спеціальних дитячих театральних шкіл типу хореографічних, музичних, художніх.

ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА. "ПРОТИ" І "ЗА"

Захисники ідеї дитячої спеціальної театральної школи зазвичай оперували темпераментними закликами і пророцтвами. Їхньою "ахілесовою п'ятою" була відсутність наукового обґрунтування можливості та методики

навчання. Докази були суто емпіричними: приклади з історії. У дванадцять років написали свої перші твори Моцарт, Бетховен, Пушкін, Гете, Шіллер, Гоголь. Багато видатних акторів починали практичний зв'язок із театром ще в дитинстві, а перші великі ролі грали: Щепкін, Садовський, Сальвіні, Стрепетова, Дузе — в 14 років, Єрмолова — у 15 років, Орленєв — у 17, Ірвінг — у 18, Савіна — в 19. Не дивно, що до 23—25 років вони досягали вершин майстерності. Ще один арґумент — наявність у минулому акторських класів при Малому театрі та при деяких великих європейських театрах, дитячого учнівства у відомих акторів минулого.

Основним контраргументом були авторитетні та грізні (хоча також науково не обґрунтовані) застереження про психологічну неможливість, шкідливість і навіть аморальність раннього акторського навчання. Наводились численні приклади покалічених життів юнаків і дівчат, які рано починали грати в театрі та в кіно.

Просте накопичення фактів з обох сторін загрожувало завести дискусію у безвихідь, оскільки вони були позбавлені психологічної арґументації. А коли так, то особливої ваги набуває принцип "Не зашкодь!", який мав вирішальне значення не лише в медицині, а й у педагогіці. Цей принцип вирішував дискусію на користь захисників недоторканності дитинства.

Але чому ж із хореографічними, музичними та художніми школами справа стоїть інакше? Адже й тут наведені вище "за" і "проти" цілком доречні. Однак, вирішальним моментом було знання структури здатностей і самої діяльності. У цих видах мистецтва, де матеріал наочніше відділений від творця, чіткіше проявлялась і дитяча обдарованість, більш вивченими виявились і віковий розвиток (онтогенез) здатностей, і основні елементи професійної майстерності.

Нині, більш ніж через піввіку після створення Станіславським "системи", структура творчого процесу актора вивчена не гірше (а в психологічному сенсі навіть глибше), ніж професійна діяльність музиканта і художника. Відтак, ключем до проблеми стає дослідження психологічних особливостей дитинства й онтогенезу акторських здатностей — питань, які ми порушуємо в цій главі.

ВИХІДНІ ПОЛОЖЕННЯ ПРО ДИТЯЧУ ТЕАТРАЛЬНУ ШКОЛУ

Починаючи раніше, ми можемо подовжити навчальний процес. Наші роздуми про онтогенез перевтілення дають підстави стверджувати, що ми і якісно змінили навчання: привели його в гармонійну відповідність до вікових психологічних особливостей

формування акторських здібностей. *Природа, яка нині проти нас, стане нашим спільником.* Це дасть можливість радикально підвищити й ефективність набору, і якість навчання.

У світлі закономірностей підліткового онтогенезу можна досить конкретно рекомендувати вік, коли *доцільно розпочинати і відбір, і навчання: з шостого класу (12—13 років).* У п'ятому класі в більшості підлітків тенденція до дорослості досягає неабиякої активності, і здібність до перевтілення в характер починає проглядатись досить виразно. Водночас ще не зникли дитяча безпосередність, емоційна рухливість та інші важливі для нас прикмети. Як засвідчують численні дослідження, з рівня п'ятого класу можна впевнено визначити і приналежність людини до того чи іншого типу нервової діяльності, а це також має важливе значення у прогнозуванні акторського майбутнього.

Оскільки здатність до перевтілення в характер до кінця п'ятого класу є загальнопоширеною, можна очікувати, що вона буде на високому рівні у більшості вступників до школи. У цій ситуації на передній план виступатимуть нові критерії відбору: фізичні та інтелектуальні дані підлітків.

Рівень сучасних знань про розвиток дітей, про хід мутаційного періоду, використання методик, усталених у хореографічних, спортивних і музичних школах, дозволяють досить упевнено прогнозувати і спрямовувати фізичний, голосовий і музично-ритмічний розвиток учнів, передбачати стан цих якостей на багато років уперед.

Не може стати проблемою відбір підлітків за такою ознакою, як працездатність, інтерес до гуманітарної галузі знань, до мистецтва. Але основним критерієм конкурсу (чого ми нині не можемо собі дозволити) стануть інтелектуальні задатки й, особливо, здатність до образного мислення (багатство уяви, асоціативність мислення, схильність до узагальнень у формі чуттєвих образів). Можна стверджувати, що ми будемо відбирати до школи не так потенційних акторів, як різних художників, артистів, бо психологічні професійні дані багато в чому є природними властивостями віку.

Що ж до принципу "Не зашкодь!", то він гарантується сучасним рівнем знань у галузі фізіології, психології і педагогіки підліткового віку, а також знаннями про природу акторського мистецтва, які теж досить глибокі й перевірені практикою. Зіставляючи дані спільних наукових сфер, можна стверджувати, що надійна методика викладання майстерності актора на перших двох курсах театрального інституту не має будь-яких психологічних протипоказань для підлітків.

Так що для навчання першого потоку учнів основам акторської грамоти і техніці мови немає необхідності відкривати педагогічні "америки". Можна повною мірою користуватися набутим досвідом викладання вузівського циклу, зробивши деякі (методично не принципові) корективи на підлітковий вік.

Немає жодних підстав побоюватись також будь-яких уражень психіки підлітків. Навпаки, від театральної школи можна очікувати додаткового позитивного впливу на формування їхнього морального обличчя. Адже естетична спрямованість тенденції дорослості допоможе уникнути неґативних відхилень, котрі часто виникають у звичайному розвитку підлітків.

Не можна обійти ще однієї важливої гарантії принципу "Не зашкодь!", хоча тут ми відхиляємось од нашої тематики. Йдеться про долю учнів після закінчення спеціальної школи.

Школа не повинна давати професію актора чи освітнє право на роботу в театрі та кіно. Її мета — розвинути природні дані та здібності учнів, дати їм широку профорієнтацію для вибору кількох професій, необхідною умовою яких є акторська обдарованість і підготовленість (режисери театру, кіно, телебачення, народного театру, культосвітпрацівники, актори, мистецтвознавці в галузі театру, кіно, телебачення, сценаристи і драматурги, журналісти телебачення, диктори). Школа повинна готувати до вступу в гуманітарні вузи та середні спеціальні навчальні заклади. Тільки Україна (два театральні інститути, три інститути культури, понад десять театральних студій, понад двадцять культосвіттехнікумів) спроможна прийняти сьогодні понад триста вихованців театральних шкіл щороку. Навіть за найстрімкішого розвитку цієї справи таку кількість учнів ми зможемо випускати через 10—15 років після першого набору в школу. Як бачимо, про долю майбутніх вихованців школі тривожитись немає жодних підстав.

ПРО НАВЧАЛЬНИЙ ПЛАН ШКОЛИ Зважаючи на вікову тенденцію до згортання і переродження зовнішньо-рухової функції перевтілення, а також беручи до уваги необхідну перебудову зовнішньо-рухового апарату на новий матеріал — сценічну дію, значну увагу слід приділити тренуванню та вдосконаленню тіла, мовного та голосового апарату учнів. Тому переважну частину спеціального циклу навчання мають складати танок, сценічний рух, ритміка, техніка мови та співу (хорового й ансамблевого), музична грамота, включаючи гру на інструментах.

Нескладні розрахунки (за аналогією з навчальними планами існуючих музичних та художніх спеціальних середніх шкіл) засвідчили, що за п'ять років ми зможемо дати учням близько 2200 годин спеціального навчання. Це дорівнює кількісному обсягу спеціального циклу двох перших курсів театрального інституту.

Необхідно врахувати також великий позитивний вплив ранньої профорієнтації і пов'язаної з нею психологічної установки учнів на майбутню роботу в мистецтві. Вплив цієї установки безумовно позначиться на активізації сприйняття та засвоєнні циклу загальноосвітніх (особливо гуманітарних) дисциплін, на всьому позашкільному житті підлітка. Цілеспрямоване викладання загальноосвітнього циклу й організація позашкільної роботи (перегляди спектаклів, кінофільмів, обговорення книг тощо) стануть не менш ефективними компонентами професійного виховання, аніж пряме викладання спецдисциплін на уроках.

За таких умов шкільний курс основ акторської грамоти можна обмежити 500—600 годинами. Вправи й етюди, а з часом і невеличкі уривки з п'єс та прози мають виробляти в учнів смак до органіки та щирості на сцені, виховувати спостережливість та уяву. Однією із основних турбот стало б вироблення "імунітету" до копіювання акторів, театральних та екранних штампів. Якщо нині ми змушені лікувати цю хворобу в її кризовому стані, то в школі потрібна була б лише профілактика. Одне слово, якщо помножити кількість навчальних годин на спілку з природою, 500—600 годин — цілком достатньо.

Спеціальна школа спочатку має бути інтернатом. Це дасть можливість повністю спостерігати й контролювати весь процес розвитку учнів, виключити випадкові впливи. "Чистота" експерименту поведе до швидкого удосконалення програм і методик.

Звичайно, програма й організаційні принципи спеціальної дитячої театральної та кіно-школи окреслені нами далеко не всебічно. Докладна розробка статусу такої школи, її навчальних планів, плану організаційного та плану науково-методичних заходів була зроблена автором, затверджена Радою Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого і направлена до директивних органів України, які свого часу поставили питання про створення в Києві такої школи.

ЕФЕКТИВНІСТЬ І ЗНАЧЕННЯ ШКОЛИ Враховуючи щойно сказане про програму, легко передбачити, що з випускниками школи, прийнятими на акторський факультет інституту, вузівську про-

граму спеціальних дисциплін можна буде починати з рівня 4-го, або й 5-го семестрів. Погодьтеся, що це дасть змогу не просто поліпшити, а докорінним чином перебудувати все навчання і виховання актора! Ось де приховано об'єктивні можливості кардинального вирішення і сучасних парадоксів акторської вищої освіти, і тих проблем, які вже стукають у двері наших вузів.

Адже, починаючи інститутський цикл з рівня третього курсу, ми зможемо до дипломних спектаклів одержати такий рівень майстерності актора, якого нині молоді актори досягають лише ціною 5–6 років роботи в театрі, тобто до 26–27 років. Прихід у театр *майстрів* майже юнацького віку (21–22 роки) – творче значення такої можливості важко переоцінити. А про те, що це реально, свідчить досвід балетного театру. Відносно невеликі педагогічні "затрати" здатні без збільшення вікової межі навчання привести до виграшу 4–5 "золотих" акторських років. Думається, що підліткове акторське навчання – найперспективніша галузь для вкладання нових матеріальних і людських ресурсів.

Слід звернути увагу і на наукове експериментальне значення дитячої театральної школи. Фундаментальний крок уперед в усвідомленні природи акторського та режисерського обдаровань, методик виховання акторів та режисерів, удосконалення психотехніки акторського мистецтва не можна зробити без дослідження підліткових здібностей і діяльностей. *Школа повинна буде виконати широку програму науково-дослідницьких робіт, неможливих за будь-яких інших умов.*

Ще років 10–15 тому мало хто вірив у фізичні й інтелектуальні можливості підлітків. Першим зрушенням були математичні й технічні олімпіади, а потім і спеціальні школи з рівня підліткового віку. Вони переконливо засвідчили ефективність підліткової професіоналізації. В результаті в цих галузях ми мали десятки видатних молодих учених. Шпальти газет, програми радіо й телебачення повні прикладів яскравої творчості підлітків, їх несподівано глибоких спостережень та зрілих думок про життя. Вельми промовистий досвід галузей культури, які нині створили підліткове професійне виховання. Йдеться про розвинуту мережу музичних, художніх, спеціальних спортивних шкіл та хореографічних училищ. Їхні випускники в останні десятиліття стали чемпіонами та рекордсменами у спорті, вибороли перші та дипломні місця на всесоюзних і міжнародних художніх конкурсах та фестивалях.

Все це переконує, що старший підлітковий вік є періодом першого злету творчих сил і можливостей людини, коли перспектива розвитку практично нічим не обмежена.

Ще наші діди відчували це інтуїтивно. Тому старий і хворий Марко Кропивницький їздив по селах, умовляв селян віддавати дітей в "акторську науку" до себе на хутір "Затишок", де він намагався організувати, як ми нині сказали б, дитячий театр-студію. Тому О. М. Островський так переживав, коли матеріальні труднощі змусили закрити дитячу акторську школу при Малому театрі, "з якої, — за його словами, — вийшла плеяда акторів, небачена у світі за кількістю талантів, за досконалою підготовкою, за зразковою художньою дисципліною праці".

І на цьому фоні ми задовольнимося крихтами, що їх залишає нам неприхильний до актора "природний" розвиток, переконуємо себе в біологічній обумовленості таланту і, зрештою, миримося з тим, що театральний вуз за чотири роки змушений давати акторові і початкову, і середню, й вищу професійну освіту!

Глава IV. ЖИТТЄВИЙ ДОСВІД АКТОРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

Розділ 1.

ПОЧАТОК РОБОТИ НАД РОЛЛЮ

ПЕРЕДРЕПЕТИЦІЙНИЙ ПЕРІОД: ПЕРШЕ ВРАЖЕННЯ І ПЕРВИННИЙ ЗАДУМ

Хмельов: "Перше враження від читання п'єси має вирішальне значення. Образ виникає з першого враження і залишається у своїх головних рисах таким самим на публіці і на репетиціях" (Якобсон П. М., 1936, с. 52).

Товстоногов: "...Мені здається, що перше враження часто буває дилетантським, навіть обивательським... Ось чому я думаю, що найважливіше на першому етапі роботи — зуміти мужньо відмовитись від того результату, до якого наполегливо поривається ваша уява" (Товстоногов Г. А., 1972, с. 61).

Між цими полярними точками зору така розмаїта гама ставлення до значення першого враження, що може видатись — ми маємо справу з безсистемним пануванням індивідуальних відмінностей і звичок актора. Але давайте візьмемо до уваги, що перше враження формується в результаті взаємодії двох факторів — п'єси і життєвого досвіду актора. Тепер вирішимо просте питання: який вид досвіду найбільше вплинув на формування першого враження від п'єси? З цієї точки зору у всій індивідуальній розмаїтості перших вражень досить чітко вирізняються лише два типи: стихійний і професійно необхідний.

Ось так складається *стихійна "природність"* першого враження. Актор при першому читанні починає бачити себе в ролі, передчуває реакцію глядача... Але п'єса не постає перед ним як ланцюг реальних подій реального життя. Прості запитання: де, коли, тепло чи прохолодно, вільно чи тісно,— тобто питання про найпростіші реалії буття персонажів — заводять у безвихідь навіть найдосвідченіших акторів. Їхня уява і пам'ять з більшою охотою оперують атрибутами сценічної виразності й дуже неохоче йдуть за реальними життєвими адресами, що їх дає п'єса. У такому типі першого враження явно *домінує професійний досвід.*

Тепер — *про професійно необхідне враження.* "Дуже важливо одразу ж після прочитання п'єси встановити: куди спрямована

ваша фантазія? Думаю, що вона має спрямовуватись не в площину майбутнього спектаклю, не в майбутнє, а в минуле. Тобто *треба думати не про те, який конкретний вигляд це матиме на сцені, а як це могло бути в житті, як розвивались події в дійсності, що постає за п'єсою*" (Товстоногов Г. О., 1972, с. 65, підкр. моє. – *В. К.*). Як бачимо, йдеться про свідоме витіснення асоціацій із професійним досвідом матеріалом життєвих реалій особистого і спостереженого досвіду актора.

Під безпосереднім впливом першого враження складається й більш стійке творче утворення — первинний задум ролі. Проте він лише в небагатьох акторів складається з реалій та проблем живої дійсності. Найчастіше це знову ж таки задум сценічного або екранного втілення ролі, який спирається на професійний досвід й оперує переважно зразками мистецтва.

Додамо до цього підступне прагнення до оригінальності задуму. Дуже часто актор іде від зворотного: "Гамлета грали запальним, пристрасним — мій Гамлет буде раціоналістом". Незважаючи на зовнішню оригінальність, такий підхід до початку роботи — всього лише своєрідна форма несамостійності, наслідувальності: адже основним збудником творчості і в цьому випадку є не життя, а мистецтво.

"Не наслідуй нікого, якщо хочеш бути сином природи, а не її небожем" — сказав Леонардо да Вінчі. Тим паче не варто бути небожем невдячним: починати творчість із протиставлення свого задуму чужому творові. Краще починати з наслідування природи.

Можна впевнено припустити, що захоплене ставлення Хмельова до першого враження обумовлене передусім психологічним змістом самого враження. Згадаймо, що Хмельов не випадково називав себе "все спостерігаючим актором", у нього навіть викликала жах "ця здатність все спостерігати і згодом прикладати до ролі" (Якобсон П. М., 1936, с. 120). Упевнений, що Хмельов і Товстоногов, коли б працювали разом, не були б антагоністами щодо першого враження. Просто Товстоногову не довелося б витрачати час на перебудову першого враження у професійно необхідному плані.

Ми переконуємось, що творча цінність першого враження і первинного задуму і саме ставлення актора до їхньої участі в подальшій роботі над роллю залежить не так від особливостей характерів акторів, як від психологічної структури самих вражень та задумів, а саме — від переваги в них спостереженого й особистого життєвого досвіду.

Ні для кого не є таємницею, що кілька перших репетицій фактично зводяться до боротьби з несумісністю перших вражень окремих акторів, на перебудову первинних задумів чи бодай на підрив їхнього величезного психологічного авторитету. Й основна складність тут не так у різниці думок, як у тому, що це думки про надто різні предмети. Домогтися, щоб актори, нехай кожний по-своєму, але заговорили однією мовою і про один предмет — про життєві джерела п'єси — щастить лише після значних затрат репетиційного часу. Тому один із резервів підвищення ефективності репетицій ми вбачаємо в науковій розробці єдиної психотехніки участі спостереженого й особистого досвіду в репетиційній підготовці актора.

Однак формування першого враження та первинного задуму розглядається зазвичай як феномен суто індивідуальний і в принципі некерований. Не існує гнучких і водночас чітких вимог до результатів дорепетиційної роботи актора. Звичайно, вплив індивідуальних факторів тут досить значний. Але зовсім не більший, ніж на решті етапів роботи. І якщо колективний характер творчості, за всього розмаїття акторських індивідуальностей, вимагав створення єдиної методики репетицій, то, відтак, є не менша потреба в однаковій якості підготовленості всіх акторів і до початку колективної роботи.

На основі нашого аналізу з'являється можливість визначити основні моменти єдиної психотехніки дорепетиційного періоду. Це передусім тактика стримування *стихійної активності професійного досвіду, активний пошук асоціацій між подіями, характерами п'єси і реальною дійсністю, добре знайомою акторам.* Такий підхід лише вряди-годи дається акторові від природи. Необхідно навчатися психологічно грамотно аналізувати свої враження, щоб виділяти в них видіння, спровоковані професійним досвідом, і не давати їм суттєво впливати на формування першого враження і первинного задуму.

Доцільно спрямовувати уяву в русло спостереженого й особистого досвіду *вже під час першого сприйняття п'єси*, а не після нього. Зусилля щодо наступної перебудови емоційно яскравих театральних видінь уже є порушенням органіки професійного формування першого враження: воно просто перестає бути першим, втрачає чарівність природності.

Збереження природності вимагає, щоб спостережений досвід входив до передрепетиційної роботи без насильства, наче б сам по собі. *Свідомі вправи повинні виробити в актора природну профе-*

сійну звичку бачити за п'єсою життя, що народило її, а не себе в ролі чи майбутній спектакль.

Такі, на наш погляд, межі мінімальних професійних вимог до процесу формування першого враження та первинного задуму в актора.

ПЕРШІ КОЛЕКТИВНІ РЕПЕТИЦІЇ

Кожний режисер згадає чимало прикладів, коли актори (навіть дуже кваліфіковані) на перших репетиціях намагаються скомпонувати новий образ із елементів раніше зіграних ролей, із "перевірених" минулими успіхами пристроїв, рис характерності, інтонацій, ритмів, мізансцен. Нелегко утриматись і від спокуси скористатись авторитетними зразками. Часто спостерігаємо й опертя на досвід своїх або чужих невдач. В такому разі психологічна перевага віддається перевіреному театральному досвідові над "сирими", не обпаленими рампою, "зразками з життя". Цю підступну психологічну "природність" режисери і педагоги давно розуміють як пряму дорогу до штампів.

Отже, перед нами знову конфлікт між стихійним впливом професійного досвіду та необхідністю залучення до роботи досвіду особистого і спостереженого.

Проте не слід було б поспішати з висновком, що театральний досвід — це лише сховище штампів, що він здатний лише шкодити творчому процесові актора. Професійний досвід є основою того, що ми називаємо художнім смаком, без його участі не може функціонувати система естетичних оцінок, зрештою, він несе в собі арсенал зовнішньої і внутрішньої техніки актора. Без усіх цих компонентів неможливо творити на всіх етапах роботи, і на перших колективних репетиціях — також. Ми лише проти домінуючого впливу театрального досвіду в період, коли триває робота над "ґрунтом" і "коренями" ролі. У цей час професійний досвід ще не розкриває справжніх своїх багатств, а найчастіше спокушає актора саме штампами як доступним і "перевірено надійним" матеріалом.

Деякі способи боротьби з активністю професійного досвіду на перших репетиціях відомі досить давно. Передусім з атмосфери перших репетицій вилучаються позиційні, престижні перешкоди. Режисер і актори переконують один одного: "поспішай поволі", "грати ще рано", "я зараз скажу дурницю", "добре на репетиції — погано на прем'єрі" тощо.

Але головний тактичний хід: "як ти робив (або зробив би) у подібній ситуації?" Таким чином, *ми намагаємось залучити до роботи особистий життєвий досвід актора.*

То чому ж ми спочатку спираємось на особистий досвід, чому не звертаємось одразу до спостереженого? Цей хід видається економнішим, і це справді так, коли працюєш з актором, у якого максимальну "психологічну ціну" має саме матеріал спостереженого досвіду. Але таких акторів небагато. У більшості ж саме особистий досвід лежить "ближче до серця". Асоціації життя п'єси з матеріалом спостережень більшістю сприймається як щось зовнішнє, не менш чуже, ніж матеріал п'єси. Одне слово, перше зближення з роллю під впливом асоціацій з особистим досвідом проходить природніше, скоріше.

Але така природність плідна лише до часу. І саме доти, поки настане час переходити до етюдних проб та публічної атмосфери репетиції.

Відтоді надмірне опертя на особистий досвід несе в собі небезпеку протиприродного емоційного "стриптизу", психологічних зажимів і здатне повести роботу від пошуків органічної природи поведінки у бік "гри почуття".

Як бачимо, хід через особистий досвід спочатку дає плідне зближення з роллю, але водночас створює підступну психологічну пастку, чи не найнебезпечнішу для всього процесу створення ролі. Адже зажими й "вивихи" органіки, які виникли на перших репетиціях, позначаться на всій подальшій роботі.

Необхідна *тактика поступової підміни матеріалу особистого досвіду досвідом спостереженим,* перебудова актора з самоаналізу на "зразки з життя". І бажано, щоб це відбувалося ще під час "розвідки розумом" або під час перших етюдних проб.

Більшість акторів швидше приходять до спостереженого досвіду за допомогою "обхідного маневру": їм легше асоціювати п'єсу спочатку з особистим досвідом, а вже від особистого переходити до спостереженого. Якщо звертатися до особистого досвіду лише як до "манка", який "втягує" спостережений досвід у творчий процес, то можна успішно скористатися психологічними перевагами особистого досвіду і легко обминути небезпеки його неґативних пасток.

І все ж така тактика — лише перші кроки в роботі, на яких не можна зупинитись, адже ми поки що орієнтували актора лише на спогади. Набагато важливіше *спрямувати роботу на безпосередні спостереження "зразків із життя"*.

Сучасний режисер уже на перших репетиціях повинен підказати акторові актуальні живі прототипи його персонажів, націлити його на спостереження взаємовідносин і конфліктних ситуацій дійсності, яка щодня його оточує.

Якщо театр працює над історичною п'єсою, над класичним матеріалом, і ця робота провадиться за методом дієвого аналізу, вона також має починатися не з мандрівки в минуле, не з занурення акторів в океан опосередкованого досвіду актора, а з пошуків тих сучасних об'єктів для спостереження, завдяки яким актор зможе відчути живу психологію, живу логіку поведінки персонажів.

ОРГАНІЗАЦІЯ СПОСТЕРЕЖЕНЬ Лише підказати акторам об'єкти спостережень – замало. Необхідно якомога частіше виходити з репетиційної зали, запрошувати до театру людей, яких має на увазі п'єса. Треба, нарешті, дати акторові час і можливість самостійно спостерігати необхідні для творчості об'єкти.

При організації цієї роботи режисери часто наштовхуються на нерозуміння і з боку керівництва театру, і з боку акторів, та й самі в цьому питанні бувають нерішучими, шкодують "дорогоцінні репетиційні точки". Режим професійного життя більшості сучасних театрів не відповідає умовам органіки творчого процесу, який має живитися "зразками з життя". Цей режим сформувався ще за тих часів, коли джерелами творчості актора вважались лише п'єса, театральний досвід і фантазія. Вимоги до мистецтва суттєво змінились, а режим роботи театру залишився тим самим, лише продовжився.

В УТТ надходить багато заявок на творчі відрядження до столичних міст для переглядів і *зовсім немає заявок на творчі відрядження для життєвих спостережень*. Чи не відбиває цей факт наше практичне ставлення до геніального щепкінського заповіту: "Беріть зразки з життя"?

І водночас є режисери, які сміливо віддають "репетиційні точки" на організацію спостережень, на зустрічі постановочного колективу з людьми з життя. Так, кількість суто постановочних репетицій зменшується, але зменшується й кількість безплідних філософствувань, штучного психологізування, акторського самокопання, зменшується (і вельми відчутно) кількість нервових годин творчої безвиході – цих основних марнотратників дорогоцінного робочого часу.

Звертаючись до методичних особливостей організації спостережень у цей період, необхідно врахувати, що тут легко піти второваною стежкою лекцій та екскурсій, тобто демонстрації об'єктів. У цьому разі ми залучаємо до роботи не спостережений, а опосередкований досвід і можемо тим самим зашкодити потребам перших репетицій.

Акторів привозять на завод. Їх "водять по цехах", фахівці пояснюють, актори запитують, одержують відповіді. Так минає дві-три години. Всім здається, що відбувся дуже корисний захід. Але актори одержали загальні відомості, зрозуміли схему виробничого процесу, схему людських взаємин, ознайомилися з анкетними даними декого з них. Типовий матеріал опосередкованого досвіду! Сутність такого контакту з життям влучно й дотепно визначив О. Твардовський: "Пощупать палочкой бетон, сверяя с жизнью первый том". Нині — в період перших репетицій — такий контакт може завдати більше шкоди, ніж користі. В акторів може скластися враження, що вони вже все знають про об'єкт. Але ж ці знання надто загальні, абстрактні, неакторські за своєю природою.

Думається, що для початку краще довіритись інтелектові актора, залишити його на самоті з об'єктом, поставити перед необхідністю розібратися у всьому самому. Нехай краще в актора виникнуть неясності. На цьому етапі річ не в результатах спостережень, а в самому процесі чуттєвого пізнання людини. В цей період важлива позиція не "над об'єктом", не "поруч з ним", а "всередині нього".

Тепер уявімо собі, що режисер заздалегідь побував на заводі й, знаючи своїх акторів, вибрав для кожного з них двох-трьох робітників, близьких до персонажів п'єси. Тоді актор має змогу протягом тих самих 2—3 годин спостерігати за конкретними людьми, близько познайомитися з ними, якоюсь мірою "стати на їхнє місце". Такі персональні контакти на початку роботи необхідніші, ніж екскурсії-лекції. До того ж зайвими стають громіздкі колективні акції з відміною репетицій, актор може вести роботу тоді, коли він у репетиціях не зайнятий.

Дамо тепер схему оптимального варіанту організації спостережень на етапі перших репетицій. Спочатку — *попередній, "розвідувальний" пошук.* Кілька об'єктів (ситуацій, людей) має запропонувати режисер, ще певну кількість намітить собі актор. З цими об'єктами необхідний нетривалий контакт. Мета — поклавшись на інтуїцію та минулий досвід, вибрати з них один-два, які здадуться типовими, цікавими для "глибокої розвідки". Далі — необхідно *створити умови для тривалих спостережень бодай у двох-трьох ситуаціях.* Змінюється й мета спостереження: *перевтілитись, "влізти у шкуру" людини, яку спостерігаємо.* А це значить: підгледіти індивідуальні особливості поведінки, "вжитися" у внутрішній світ, реально відчути логіку поведінки людини і, нарешті,— навчитися впевнено відтворювати всі ці елементи в тих ситуаціях, які без-

посередньо не спостерігались. Ці ситуації створюватиме уява актора і режисера в етюдних пробах. Таким чином уся робота по спостереженнях має стати підготовкою перевтілення в характер.

Без перевірки і тренування в етюдних пробах робота по спостереженнях втрачає значну частину творчої продуктивності.

Вимогливий художник навіть після цих зусиль не зможе вважати роботу по спостереженнях завершеною. На подальших етапах репетицій увесь засвоєний матеріал ще раз буде уважно осмислений і вимагатиме нових спостережень.

Попри все сказане, режисерські зусилля щодо організації спостережень — це лише поштовхи для пробудження акторської ініціативи, а в ній — суть справи. Можна навіть застерегти, що коли режисер надто перейматиметься організацією спостережень, то це може спричинити виконавське утриманство, втрату актором почуття відповідальності за найважливіший елемент своєї професійної діяльності — постійний пошук "зразків із життя". Якщо актор посучасному розуміє свої професійні завдання — накопичення спостереженого досвіду стає його щоденною пристрастю, сприйняття життя відбувається під знаком роботи над роллю, і він знаходить об'єкти для спостережень і в робочий, і у "вільний" час. У цьому випадку, який має бути нормою, задача режисера зводиться до контролю та заохоченню спостережень, до того, щоб бити на сполох, коли актор починає працювати на репетиції за рахунок "чистої" фантазії, яка не спирається на спостережений досвід.

ДІЄВІСТЬ І СПОСТЕРЕЖЕНИЙ ДОСВІД

Навіть матеріал первинних спостережень має відзначатися в актора особливими професійно необхідними якостями.

Сучасний актор школи Станіславського повинен виробити в собі не тільки психотехніку сценічної дієвості, а й уміння спостерігати у всіх проявах життя саме дію, поведінку. Оскільки таке сприйняття має бути доведено до ступеня природної звички, то його тренінг — завдання непросте.

Психологічна стихія, весь процес акторського навчання та виховання привчає нас виділяти в людях риси характеру, зовнішності, прояви почуттів, особливості рухів. До того ж в актора легко збуджується співпереживання спостереженим почуттям, активна емоційна оцінка поведінки. *Сприйняття мимоволі фіксує результати поведінки, якості, оцінки й обминає дію та взаємодію, обминає розвиток характерів і зміну мотивів поведінки.* Піддаючись цій

стихійній тенденції, можна побачити багато чого, але не помітити, не відчути головного, що має цікавити актора, того, з чого, власне кажучи, твориться сценічний образ: дієвої, конфліктної тканини реальної ситуації. Актор повинен володіти мистецтвом дієвої розшифровки всього, що він бачить, чує, відчуває.

У цьому зв'язку особливої уваги набувають навички *спостереження деталей поведінки*, а також звичка й уміння *спостерігати просту фізичну дію*. Актор має розвивати в собі гостру спостережливість до того, як "накладаються" на просту фізичну дію різні пропоновані обставини, риси особистості та внутрішніх емоційних станів, як змінюють ці фактори і характер виконання простої фізичної дії, і порядок її операцій, і її темпо-ритм. Недарма ж метод дієвого аналізу Станіславський називав також і методом простих фізичних дій, а вправам на імітацію простих фізичних дій надавав великого значення в опануванні цим методом.

Саме для загострення спостережливості актора, для того, щоб змусити його працювати на матеріалі власного життєвого досвіду, Станіславський на першому етапі репетицій позбавляв актора не лише тексту п'єси, а навіть авторського сюжету. Він пропонував робити етюди на ті ситуації з життя персонажів, котрі пропущені в п'єсі, відбуваються до або після записаних у ній сцен. Психологічну ефективність цих методик Станіславського ми вбачаємо в тому, що *актор, позбавлений авторського тексту й фабули, але зобов'язаний переконливо діяти, змушений шукати у своєму життєвому досвіді та в довколишньому житті саме дію, поведінку, способи конфліктного спілкування з партнером* — адже без цього просто неможливо вийти на репетиційний майданчик і бути органічним, переконливим в імпровізаційній етюдній взаємодії з партнером.

ПІДГОТОВКА ПЕРЕВТІЛЕНЬ У ХАРАКТЕР

Досліджуваний нами етап роботи не обмежується кількома репетиціями. Тематичний аналіз, пошуки органіки, логіки і дієвої природи поведінки персонажів поступово поширюються на всі сцени. Ми назвали цей етап "першими колективними репетиціями" тому, що він включає в себе перші репетиції кожної сцени. Але сцен у п'єсі багато. А тому ця важлива праця поглинає більшу частину репетиційного часу.

Творча ефективність даного відрізку постановки спектаклю, на наш погляд, значною мірою залежить від уміння налагодити *два види роботи — власне репетиції і позарепетиційну роботу з актором*, яка оптимально має скласти тридцятивідсоткову "додачу"

до репетицій. А от творча "додача", хоч її обрахувати й неможливо, справляє нічим не замінний вплив на всю подальшу роботу над роллю і є головним забезпеченням справді самостійного творчого задуму ролі.

Позарепетиційна робота – це й описані вище експедиції за спостереженнями, й індивідуальні заняття, які не повинні перетворюватись на аналітичні монологи режисера, а скоріше повинні бути акторськими монологами та показами на матеріалі спостереженого досвіду. Методичним стрижнем позарепетиційної роботи в цей момент, коли триває формування ґрунту і коренів майбутнього спектаклю, є *організація "паралельного живлення" з двох джерел – із п'єси та з життя, яке стоїть за п'єсою.* Це завдання можна виконати лише за безперервного збагачення фонду спостереженого досвіду, необхідного для конкретної ролі. Обсяг цього фонду має значно перевищувати те, що втілиться в образі. Тут, як ні на жодному іншому етапі роботи, слід дотримуватись мудрої поради Б. В. Щукіна: "Актор має бути накопичувачем, а не розтратником".

Репетиційна робота має цілком очевидну мету – етюдне оволодіння фабулою п'єси, дієвою природою поведінки персонажів. Та не менш важливим є й інший, безперервно триваючий процес – підготовка до перевтілення у характер. Нетривалі спалахи акторської підсвідомості, народження мимовільних імпровізаційних пристосувань, станів істинно глибокої "публічної самотності" – це ті діаманти, за якими ми фактично вимірюємо творчу ефективність етапу перших репетицій. Такі знахідки є спалахами перевтілення в характер. А коли так, то й самі репетиції мають бути організовані з урахуванням психологічних особливостей цього виду перевтілення, яке реалізується у формах життєвої, а не сценічної дії.

Дуже важливо, щоб на репетиціях використовувалось *якомога більше реквізиту, меблів, деталей костюмів, шумових звукозаписів.* Все це необхідно заготувати із значним "перебором", здатним забезпечити найнесподіванішу імпровізацію. Згадаймо, як часто саме якась річ, яка видавалась не дуже необхідною, наштовхує актора на дорогоцінні поведінкові відкриття в ролі, народжує правильне фізичне самопочуття.

Важливе значення має організація репетиційної вигородки та принцип мізансценування. Тут не потрібна якась особливо ретельна підготовка декорацій, важлива саме *розбивка місць дії*, яка має бути "чотиристінною", безумовною, натуралістичною – такою, щоб у ній можна було жити реальним життям. Акторські *мізансценні імпровізації* та підказки режисера мають виходити лише із взає-

мин дійових осіб і відбивати тільки розвиток цих взаємин з урахуванням фізичних самопочуттів. У пошуках мізансцен на цьому етапі репетиції необхідно уникати виразності на сцену, на камеру — на глядача. Нам не раз доводилось переконуватись, наприклад, що просте переміщення режисера довкола вигородки під час репетиції успішно руйнує мимовільну просторову орієнтацію актора на глядача і сприяє його зосередженню на взаємодії з партнером. Глядач скрізь. Такий підхід ефективно веде актора і до "публічної самотності", і до органічного народження нестандартних мізансцен.

Якщо можна влаштувати репетиції "на натурі", то часто вони бувають дуже плідними, оскільки всі описані вище умови дотримуються в них начебто самі собою. Натурні репетиції здатні активно провокувати перевтілення в характер.

Немає сенсу продовжувати "рецептурні" поради. Їх, власне, наведено лише з метою прояснити самий принцип організації перших репетицій з урахуванням психології перевтілення в характер. Важливо пам'ятати, що в цей момент відбуваються пошуки не виразності, а самого життя персонажів, "реального відчуття життя ролі" та окремих сцен, що актор і режисер повинні прагнути "дійти до меж натуральності". Образний відбір, пошуки сценічної та екранної виразності — завдання наступних етапів роботи.

Тепер дамо тезисний опис основних психотехнічних проблем, які виникають на етапі перших колективних репетицій, коли намагаєшся зробити спостережений життєвий досвід повсякденним учасником творчого процесу:

тематичний аналіз драматургії і тематична підготовленість режисера;

паралельне "живлення" із п'єси і з життя;

пошук об'єктів для спостереження;

уникати лекцій та екскурсій;

багаточасові спостереження в кількох ситуаціях;

спостерігати дію, деталі поведінки, просту фізичну дію;

перевтілення в характер як мета роботи;

етюдні проби на матеріалі спостережень;

відмова од пошуків сценічної та екранної виразності;

особлива увага до організації на репетиції достовірного фізичного середовища (реквізиту, меблів, деталей костюмів, шумів, планування);

імпровізаційні мізансцени за принципом "глядач — скрізь";

репетиції на натурі;

Коротше кажучи, пошук "реального відчуття життя ролі" та підготовка перевтілення в характер.

Насамкінець необхідно підкреслити, що особистий життєвий досвід ми не вилучаємо з творчого процесу. Він постійно бере участь у внутрішній роботі актора і режисера як суб'єктивний індикатор органічності, як важливий елемент правди і віри, який має бути особливо пильним, загостреним саме на перших репетиціях. І спостереження, і "привласнення" спостереженого, і втілення в етюдних пробах весь час орієнтуються на особисте як на еталон щирості, живої людської достовірності відчуттів, емоцій, почуттів, фізичних станів.

Розділ 2.

ПОБУДОВА СЦЕН

ПОЄДНАННЯ ВСІХ ВИДІВ ДОСВІДУ

На етапі побудови сцен ми від чернеток та ескізів переходимо до відбору, до створення образу спектаклю: визначаються малюнок мізансцен, темпо-ритм, матеріалізуються жанр і стиль, міра умовності. Творча увага весь час пульсує, переходячи із загального на деталь, із змісту на форму і навпаки.

Буденною турботою кожної репетиції є побудова дедалі виразнішої структури внутрішнього і зовнішнього життя окремої сцени. Проте майстерність режисера й актора полягає в умінні за цим діловим завданням репетицій не втратити професійного надзавдання цього етапу роботи: *формування в актора перевтілення в характер і підходу до перевтілення в образ.*

Якщо етап перших репетицій проведено психологічно грамотно й успішно, то в акторах уже збуджено творчу активність спостереженого досвіду, він безперервно накопичується і якісно удосконалюється. Розтривожений та активний також власний досвід. Отож, на етапі побудови сцен можна зняти з функціонування цих двох видів досвіду щоденний режисерський контроль.

Функціонування спостереженого досвіду на цьому етапі спочатку підлягає закономірностям, описаним у розділі про перші колективні репетиції. Але поступово починають з'являтися й нові проблеми. Вони пов'язані із складним процесом дозрівання ролі. На етапі побудови сцен дозрівання ролі приводить до перевтілення в характер. Вдруге дозрівання ролі відбувається на етапі побудови

спектаклю під час переходу до перевтілення в образ і триває виразніше. Тому й самий процес дозрівання ролі, й участь у ньому спостереженого досвіду ми розглянемо в наступному розділі.

Якщо на попередніх етапах репетицій ми намагались вилучити з роботи професійний та опосередкований досвід, обмежити активність особистого досвіду, то на етапі побудови сцен виникає принципово нова ситуація: *необхідна активна взаємодія всіх видів життєвого досвіду.*

Щоправда, спочатку, оскільки робота на цьому етапі відкрито орієнтується на спектакль, на глядача, ми стикаємось із надто великою стихійною активністю професійного досвіду. Проблема полягає в тому, щоб спочатку ввести в роботу опосередкований досвід, а вже услід за ним — під кінець етапу — професійний досвід.

Психотехніка роботи з опосередкованим досвідом є новим елементом, який входить до творчого процесу саме на етапі побудови сцен. Опосередкований досвід, будучи документальним відображенням життя, може відіграти суттєву роль на шляху до перевтілення в характер.

НЕОБХІДНІСТЬ ЗВЕРНЕННЯ ДО ОПОСЕРЕДКОВАНОГО ДОСВІДУ

Навіщо ж звертатися до опосередкованого досвіду, якщо актор уже мав прямі спостереження? Річ у тім, що далеко не всі об'єкти щастить спостерігати. Ця теза очевидна, коли йдеться про п'єсу історичну. Але ж і не всі прообрази сучасних п'єс доступні для прямого спостереження. Хороша п'єса завжди відкриває для мистецтва нове середовище, нові професії, доти невідомі ситуації, ті сторони життя, які поки що вважаються психологічно інтимними, і реальні люди намагаються їх приховати. У пізнанні всіх цих життєвих сфер опосередкований досвід незамінний.

Не слід також забувати, що актор прагнув спостерігати ситуації та характери начеб зсередини, ставлячи себе на місце спостережуваного. Тепер слід зайняти об'єктивнішу позицію, перевірити свої враження чужим досвідом. Ясно, що без залучення опосередкованого досвіду це завдання виконати неможливо.

Після етапу перших репетицій, коли спостережений досвід уже легко підключається до будь-якого виду роботи, коли уяву актора "розігріто", матеріал опосередкованого досвіду може сприйматись як саме життя. У всій подальшій роботі актор через природну необхідність дедалі більше часу проводитиме в театрі, і його увага

буде зосереджуватись на суто професійних проблемах, а не на "зразках із життя". Зрозуміло, що опертя на опосередкований досвід є в період побудови сцен, мабуть, чи не останньою можливістю залучення до роботи великого обсягу життєвого матеріалу, нехай і в опосередкованому відображенні.

Ініціатива введення в роботу опосередкованого досвіду має належати режисерові: саме перехід до побудови сцен — психологічно дуже зручний момент для проявлення такої ініціативи. Йдеться про викладення колективові режисерського задуму і рішення спектаклю. Актор, який пройшов горнило дієвого аналізу, кожну деталь епохи, побуту, атмосфери, образних рішень прийме в уже намічену й відчутну структуру сценічного життя ролі. Та й саме режисерське рішення встигло дозріти й зміцніти. Отож, викладаючи задум спектаклю, доречно приділити особливе місце джерелам, із яких актори самі зможуть черпати необхідний для роботи матеріал: літературі, зображувальній та звуковій інформації, музеям, фахівцям.

Режисер, його асистент, завліт, художник, завідуючий музчастиною мають потурбуватися про те, щоб усі необхідні матеріали були напохваті в актора, щоб своєчасно було влаштовано потрібні зустрічі.

В методичному аспекті ми розглядаємо опосередкований досвід як живильне середовище для збагачення спостереженого і професійного досвіду актора. Опосередковану інформацію, незалежно від джерел, можна поділити на два принципово різні масиви: *дані про життя*, які можуть перетворитися на частину спостереженого досвіду актора, і *дані про мистецтво*, які може "привласнити" професійний досвід. Керування процесом перевтілення актора на етапі побудови сцен значною мірою спрямоване на *"привласнення" опосередкованої інформації про життя за допомогою наслідування та перевтілення в характер.*

УМОВИ ПРИВЛАСНЕННЯ ОПОСЕРЕДКОВАНОГО ДОСВІДУ

Психотехнічна проблема полягає тут у тому, що навіть найцікавіші матеріали опосередкованого досвіду, перш ніж вони зможуть продуктивно впливати на створення образу, мають бути пережиті актором як власне спостереження життя. Але для цього опосередкована інформація повинна бути відновлена уявою актора до фактури і подробиць реального життя, реконструйована психологічно. Необхідно зійти з позиції стороннього спостерігача,

відчути себе учасником життя, яке вивчається, зігріти його співпереживанням. У такій "відновлювальній реакції" спостережений досвід відіграє роль каталізатора, і без його участі "привласнення" опосередкованого досвіду просто неможливе. Щоб усі описані процеси відбувалися в акторі органічно й активно, необхідно потурбуватися про дотримання кількох важливих умов.

Акцент на деталях побутової поведінки. На основі опосередкованої інформації уявити собі повсякденне життя персонажа: реалії обстановки, атмосфери, фізичних станів. Така мета (однаково правомірна як для історичної, так і для сучасної інформації) націлює на дієву "розшифровку" даних. Особливо важлива побутова "розшифровка" літературно-історичних джерел, де реалії життя людей легко втрачаються в потоці оцінок і висновків.

Примат зображальності, наочність — визнані засоби впливу на актора. Зорові враження збуджують зовнішньо-рухову сферу і мовби провокують наслідування.

Звук і музика не менш активно збуджують уяву. Але їх якось залишають поза увагою. Мабуть, річ у тім, що ще десяток років тому було мало й апаратури, й записів. Нині становище різко змінилося, та все ж традиція не здається. Хіба часто ми використовуємо в репетиційній роботі народні пісні й танці, марші, гімни, ритуальну музику, популярні мелодії? А це ж — невід'ємна частка побуту за всіх часів, а в наші дні — особливо. Чи часто ми звертаємось до виробничих та природних шумів, до документальних мовних записів? А тим часом, *звук, музика несуть у собі нічим не замінну інформацію про темпо-ритмічне життя людини, про внутрішні процеси*, інформацію, яка активно спонукає до наслідування внутрішніх дій.

Перевага документальних матеріалів, фотографій, документальних фільмів, документальних малюнків, репортажної літератури, музики як частки побуту тощо. До творів мистецтва до певного часу слід намагатись підходити переважно з точки зору їхньої документальної вартості. Адже в мистецтві зафіксовано не тільки життя, а й ставлення до життя. Й актор мимоволі потрапляє під вплив не так "зразка з життя", як "зразка відображення життя", тобто стає "небожем природи".

Одна річ слухати Моцарта тому, що в стилі образу, який виношується актором, має бути щось моцартівське. У цьому випадку психологічним змістом сприйняття є удосконалення професійного досвіду. Зовсім інша річ, коли актор слухає сонату, оскільки його

персонаж любить музику Моцарта. Він перечитує Шевченка, оскільки про ці вірші розмовляють в одній із сцен, споглядає картини Т. Яблонської, щоб дізнатись, як одягаються і рухаються люди сучасного села. За такого підходу накопичується переважно спостережений досвід.

Спілкування з очевидцями. Одне з найпривабливіших джерел опосередкованого досвіду. Першорядну роль тут відіграє авторитетність очевидця. Він має бути “бувалою людиною”, знавцем людей, зображених у п’єсі. Організація такої зустрічі — річ тонка: важко створити обстановку невимушеного спілкування, “розговорити” людину. Легко збитися на стиль лекції. Можна порадити, по-перше, не збирати велику аудиторію. І, по-друге, необхідно врахувати, що “бувалі люди” люблять розмірковувати, давати оцінки. А нам необхідно спрямовувати розмову на те, що людина сама бачила і чула, випитувати в неї інформацію про поведінку. Можна скористатися з того, що “бувалі в бувальцях” люди звичайно дуже спостережливі і почуваються набагато вільніше, коли розповідають про своїх товаришів. Коротше кажучи, необхідно “докопуватись” до особистого і спостереженого досвіду людини, яку запрошено на зустріч з акторами.

Одним із найцікавіших очевидців є для нас автор п’єси, якщо ми маємо можливість із ним спілкуватись. Але часто ми перетворюємо автора у критика, у тлумача свого твору. Та й самі драматурги у спілкуванні з театром прагнуть до такої позиції. І внаслідок цього зустрічі з авторами перетворюються на полеміку про трактування, тобто про мистецтво. Тим часом автор як знавець життя залишається осторонь, ухиляється від розмови про прототипів п’єси, про реалії буття персонажів.

ПІЗНАЮ, ЩОБ ВІДТВОРИТИ

Мова піде про репетиційні проби за матеріалами опосередкованого досвіду. Якщо матеріал опосередкованого досвіду оброблятиметься лише уявою, лише співпереживанням, він може так і не дозріти для акторського “привласнення”. Активна і специфічно акторська спрямованість сприйняття: пізнаю, щоб відтворити. За такої установки увага загострюється, у сприйняття включається тіло, “внутрішня пластичність”, стає очевиднішим принцип відбору об’єктів та вражень. *Пізнане слід якомога скоріше випробувати в дії, у пластиці, у звукові. Все, про що дізнається актор, має стати матеріалом для перевтілення.* А перевтілення — процес психофізичний, тіло в ньому має неодмінно

брати участь. Інакше відомості так і залишаться осторонь акторського творчого процесу.

Проби наслідування і перевтілення актор повинен поступово провадити сам — і вдома, і в момент сприйняття опосередкованого досвіду. Але суттєво важлива в цій роботі також роль режисерських зусиль.

Якщо говорити стилем правил, то, *плануючи накопичення опосередкованого досвіду, режисер має передбачити в репетиціях точне місце і час для проб пластичної реалізації цього матеріалу, тобто для етюдних репетиційних проб.* Під час побудови сцен ці етюдні проби немає сенсу перетворювати на окремі репетиції. Але на початку репетиції ("для розкачки") або під час неї (коли зайшли у глухий кут) необхідно віднаходити час послухати Моцарта так, як його слухає персонаж, поговорити і порухатись так, як це зафіксовано на уподобаних нами фотознімках, розіграти короткий діалог так, як його провели б люди, про яких розповіла "бувала в бувальцях" людина. Одне слово, необхідне практичне стикування матеріалу п'єси з матеріалом опосередкованої інформації.

Завдання етюдних проб не в тому, щоб обов'язково втілювати у спектаклі все, про що пощастило дізнатись. Більшість етюдів так і залишаться підготовчою пробою і лише опосередковано вплине на формування пластичного рішення сцени. Але вони зможуть мати суттєве значення у формуванні змісту, внутрішнього життя ролі, у процесі творчої типізації.

ОВОЛОДІННЯ ІСТОРИЧНИМИ ТА ПРОФЕСІЙНИМИ НАВИЧКАМИ Це уроки з історичних стилів поведінки, фехтування, історичного й народного танцю, особливих прийомів сценічного руху (боїв, бійок, перенесень, падінь тощо). Якщо такі заняття провадяться досвідченими педагогами, вони дають величезний матеріал для перевтілення в характер і є дуже дієвим способом залучення опосередкованого досвіду до творчого процесу актора.

Не так часто організовуються заняття з оволодіння навичками професійної поведінки. Можна пригадати досвід багатьох театрів під час постановки "Сталеварів" Бокарєва, коли репетиції проводились біля реальних мартенів і сталевари навчали акторів трудових навичок. Можливості організації подібних "тренінгів" далеко не вичерпано. До театрів ще не часто запрошують робітників, колгоспників, офіціанток, друкарок, працівників конструкторських бюро, спортсменів не для бесід, а для проведення занять з професійних

навичок. Може, тому такі часті на сцені неточності у професійній поведінці, і так зрідка ми пізнаємо в акторові людину саме тієї професії, яка зазначена у програмці.

Однак користь від уроків з навичок історичної поведінки та професійних навичок не тільки в набутті зовнішньої достовірності. Це дуже ефективний спосіб глибшого проникнення в характер. Навіть якщо, скажімо, у сценічних ситуаціях немає місця прямому показові професійної навички, уроки з копіювання та імітації професійної поведінки — найважливіший практичний крок до перевтілення в характер.

Агітувати за цей вид роботи не доводиться. Такі заняття користуються в акторів набагато більшою популярністю, ніж, наприклад, аналітичні репетиції. Таємниця психотехнічної ефективності в тому, що уроки з історичної і трудової поведінки дають можливість оволодівати опосередкованим досвідом як спостереженим.

ТЕЗИСНИЙ ОГЛЯД РОЗДІЛУ

Перевтілення в характер — професійне "надзавдання" етапу побудови сцен.

Введення в роботу спочатку опосередкованого, потім — професійного досвіду.

Привласнення опосередкованого досвіду і перехід його у спостережений досвід.

Побутова "розшифровка" інформації.

Примат зображувальних та звукових матеріалів.

Спілкування з очевидцями.

Організація репетиційних проб на основі опосередкованих даних.

Уроки з історичних та професійних навичок.

Насамкінець — кілька слів про залучення до роботи професійного досвіду. Чому ми рекомендуємо робити це до кінця етапу побудови сцен, тобто тоді, коли структура ролі вже в основному створена? Істинно самостійна творчість вимагає, щоб рішення сцен відбивало передусім життєвий досвід самого актора. Коли ж сцена вже вирішена, дуже корисно залучити до роботи матеріал професійного досвіду, щоб оцінити результати з позицій минулих досягнень, відібрати з минулого досвіду те, що може органічно влитися в уже знайдену структуру ролі.

Можна було б докладніше поговорити про способи "оживлення" і "привласнення" матеріалу професійного досвіду, але така розмова буде явним відхиленням від нашої основної тематики: перевтілення і "зразки з життя".

Розділ 3.

ПОБУДОВА СПЕКТАКЛЮ Й УДОСКОНАЛЕННЯ РОЛІ

Для цього етапу роботи характерні різні види прогонних репетицій: від поєднання двох-трьох сцен — до генеральної. Хоч як це дивно, але з психотехніки цих трьох-чотирьох "фінішних" тижнів досліджень майже немає. Є розрізнені рекомендації, емоційний обмін досвідом, але психотехнічної системи, яка враховувала б екстремальний характер "пускової" ситуації,— немає. Ми також не будемо претендувати на створення такої системи, а займемось дослідженням лише одного процесу, який видається нам ключовим для керування творчістю актора на етапі побудови спектаклю.

ДОЗРІВАННЯ РОЛІ І СПОСТЕРЕЖЕНИЙ ДОСВІД

Тривають прогонні репетиції. Та раптом з якихось об'єктивних причин робота зупиняється на два-три дні. У режисера відчуття катастрофи: актори багато чого забудуть, втратять темп, відіб'ються від рук тощо. Та виявляється, що після вимушеної перерви актор, який, здавалося б, був у глухому куті, наче під впливом чар, ожив. Все у нього в ролі заграло, стало розкутим, сміливим. Починаєш з'ясовувати, що ж він у ці два-три дні робив? Просто відпочивав. Вештався вулицями, виїхав за місто. Про роль намагався не думати, але... Схвилював якийсь пейзаж, запам'яталась чиясь інтонація, закарбувався чийсь характерний жест... Все це не навмисне, "боковим зором". Зрушення, здавалося б, невеликі, а щось важливе в акторі переключилось — і "пішла" роль!

Опис подібних "чудесних" перетворень ми знаходимо в одкровеннях багатьох талановитих акторів. І скрізь ідеться про стрімке, раптове подолання певного рубежа, після якого "відкрилось друге дихання", "роль народилася заново". Надто часто повторюються такі "випадкові" зрушення, щоб не угледіти в них проявів певної закономірності.

Звернемо увагу на три моменти, характерні для описаної ситуації. По-перше, *актором уже проведено чималу роботу над роллю.* (У початкові періоди репетицій подібні "дива" не відбуваються). По-друге, наявний *вплив нових вражень*. І, нарешті, ці враження активно просунули вперед *якийсь прихований творчий процес*, який відчувається й актором, і режисером як *кризова ситуація*.

Тут, напевне, ми маємо справу з процесом, до якого актори готуються колективно, але здійснюється він у кожному з них суворо індивідуально, і його перебіг не завжди збігається з етапністю колективних репетицій. Маємо явне переривання простої еволюції у створенні образу. Вся попередня робота підводить актора до бродіння накопиченого матеріалу, до того, що влучно називають творчими родами.

Описаний глибинний творчий процес ми називаємо дозріванням ролі. Цей найважливіший феномен акторської роботи, на жаль, ще не отримав у театральній літературі теоретичної розробки. Ми можемо послатися лише на першу (і поки що, мабуть, кращу) спробу наукового опису, який на основі узагальнення анкетного опитування акторів зробив понад 40 років тому психолог П. М. Якобсон (1936, с. 60–62):

"Не досить для актора знайти своє розуміння ролі, оволодіти текстом, закріпити у своїй моторній пам'яті послідовність жестів та мізансцен. Акторові... необхідно, щоб роль у її цілісному виразі «зажила», емоційно зазвучала для нього. Так зване «оживання» ролі є дуже складним явищем. Воно, без сумніву, передбачає у плані психологічному відому трансформацію структури ролі, набуття нових якостей, у тому сенсі, що роль відтепер інакше включається у світ психіки актора...

У цьому «оживанні» ролі, у цьому усвідомленні ролі як своєї, у цьому підпорядкуванні завданням ролі свого організму, своєї психіки полягає певний переломний момент для актора в розумінні оволодіння своєю сценічною поведінкою. «Оживання» ролі є для актора останнє її оформлення, яке закріплює роль для нього не лише технічно, а й емоційно.

...Саме «оживання» ролі відбувається іноді поступово, а іноді навіть від простого поштовху. Ненароком кинуте зауваження, побачене на вулиці обличчя, прочитана книга, почута музика можуть виявитись тим поштовхом, який «освітить» роль".

Якобсон використовує термін "оживання", перебудовуючи поширене акторське визначення результату — роль "ожила" — у визначення процесу, який до цього результату приводить. Ми ж виділимо те, що роль стає в основному готовою до виконання, і тому віддамо перевагу термінові "дозрівання ролі". Крім того, асоціація з дозріванням плоду непогано передає природу творчого процесу, який у цю мить відбувається в акторові.

Найчастіше дозрівання ролі актор за час репетицій переживає двічі. Перший раз відбувається перевтілення в характер, удруге —

перевтілення в образ. Якщо перше перевтілення пов'язане з органічним відчуттям поведінки персонажа в житті, то друге є наступним кроком у роботі — перевтіленням в умовну сценічну фактуру життя ролі. Відтак, усі турботи про керування процесом дозрівання ролей починаються для режисера ще на етапі побудови сцен, тривають — на етапі побудови спектаклю, залишаються актуальними навіть після прем'єри. Але в більшості випадків цей процес триває особливо активно та виразно саме в завершальний період роботи, тому й розглядаємо його в цьому розділі.

Спробуємо тепер уявити собі дещо конкретніше психологічний "механізм" дозрівання ролі.

Ми не можемо погодитись із П. М. Якобсоном, що "«оживання» ролі іноді відбувається поступово". Навіть коли "кризовий період" має тривалий характер, то він все одно приводить актора до лавиноподібного якісного переходу. І перехід цей не вряди-годи, а завжди здійснюється "від простого поштовху", а саме — після якогось нового враження, яке відіграє роль мовби останньої краплі. Ми хочемо виділити добре описану П. М. Якобсоном природу цих поштовхів: "Ненароком кинуте зауваження, побачене на вулиці обличчя, прочитана книга, почута музика".

Чи не правда, що порівняно зі штурмовими операціями прогонних репетицій, "поштовхи" більш ніж мирні? Та, видно з усього, *тут вирішує діло не сила, а точність.*

Наприкінці побудови сцен не випадково кажуть про *кристалізацію* задуму ролі. Асоціація, як нам здається, досить близька до психологічної реальності, а, можливо, — і до реальності нейроструктурного рівня (якщо згадати про формування "комплексу спільно працюючих апаратів мозку", див. Лурія О. Р., 1973, 1978). Якщо вже порівнювати образ із кристалом, то вся підготовча робота актора була накопиченням речовини, яка відтепер набула ідеї геометричної організації — задум. І актор виразно починає відчувати, які елементи цієї структури вже наповнені життям, а для яких вічок кристалічної решітки ще бракує будівельних "молекул".

Таким чином, дозрівання ролі має надзвичайно загострювати і потребу в спостереженні нових деталей поведінки ("будівельних молекул"), і саму акторську спостережливість. З'явився чіткий критерій відбору спостережень. Актор уже так докладно знає свого героя, що легко віднаходить його життєві прототипи, помічає у зовнішності та поведінці майже будь-якої людини необхідні для ролі деталі. Вони легко асоціюються з незаповненими вічками структури ролі та швидко "приживляються" до них.

На початку розділу ми навели як приклад типову ситуацію, в якій робота над роллю несподівано просувається вперед. Перерва в репетиціях або просто втома актора тимчасово призупиняє енергійний "штурм" ролі. Й ось за "відключених" вольових зусиль отримує простір підсвідома потреба в нових спостереженнях, спровокована дозріванням ролі. До чого призводять ці "останні краплі"? До переходу кількості накопиченого матеріалу в нову структурну якість, яку П. М. Якобсон називає "останнім оформленням" ролі?.. До інтуїтивного прозріння цілого? Не будемо надто скрупульозними в аналізі акту дозрівання ролі: адже, попри все, це не "механізм", а жива пульсація дихання і крові. Нам важливо підкреслити, що без процесу дозрівання ролі, нехай і дуже короткого, перехід до справжнього перевтілення, на наш погляд, неможливий. А оскільки перевтілення у актора реалістичного театру неодмінно має живитися "зразками з життя", то й процес дозрівання ролі має спиратися передусім на спостережений досвід актора.

ПСИХОЛОГІЧНІ ПЕРЕШКОДИ ДОЗРІВАННЯ

Початок дозрівання актор зазвичай відчуває як настання кризи в роботі, його увага мимоволі зосереджується на невдачах, неґативних режисерських оцінках. В результаті — підвищений самоконтроль, втрата безпосередності, поява зажимів і "плюсів". Якщо робота йшла загалом успішно, то в цей момент раптом усе "не клеїться", актор нервує і заходить у глухий кут навіть у тих місцях ролі, де раніше все видавалось простим і зрозумілим. Такі найпомітніші прикмети, за якими режисер може впевнено визначити початок дозрівання ролі.

Настання такого кризового стану цілком закономірне. До нього просто слід бути готовим, і цілком даремно деякі режисери саме в ці *моменти найбільш плідної творчої напруги* втрачають віру в актора, починають панікувати, допінгують роботу істеричними зауваженнями та виснажливими репетиційними заходами. Тут потрібні зовсім інші методи.

Адже почались "трансформація структури ролі", "останнє її оформлення" (Якобсон П. М.). Матеріалу вже накопичено багато, а от кількох деталей для певних вузлів "кристалічної решітки" бракує — і процес кристалізації не може розпочатись. У період дозрівання ролі причина кризового стану актора найчастіше не у виснаженні емоційного збудження, не в прорахунках композиції ролі, а в нестачі основного будівельного матеріалу — живих вражень. Дуже часто — це брак "пускових" деталей для перевтілення. На нашій

будові бракує кількох цеглин, а ми завозимо тонни цементного розчину. Потрібні снайперські попадання в "білі плями" структури ролі, але режисер веде масований критичний вогонь максимальними емоційними зарядами.

Але ж дуже часто досить лише мізерної кількості вражень: нового правдивого жесту, рисочки характеру, ледь помітної зміни інтонації. Та актор поринув у себе, відрізаний від життя "пусковою лихоманкою" прогонних репетицій — і в роль немає *жодного* притоку нових вражень.

Психотехнічне завдання саме й полягає в тому, щоб розірвати це порочне коло. Масовані режисерські дії тут, як правило, гальмують роботу. І водночас акції, зовні не дуже енергійні, несподівано породжують лавиноподібний перехід до перевтілення. Все це схиляє до рекомендації працювати слабкими впливами, отими самими "ледь-ледь", які відрізняють мистецтво від натужних аматорських зусиль. У більшості акторських зізнань такими магічними "ледь-ледь" виявились саме безпосередні спостереження.

Яким же має бути режисерське керування дозріванням ролі? Передусім треба своєчасно помітити початок процесу. Надійний пізнавальний знак — прояви "кризового стану". Затим необхідно остерігатись тиску на актора неґативними оцінками: вони лише посилюють заглиблення в себе. Необхідно підштовхнути актора на пошук нових спостережених "приносин" у роль.

Можна також звернути увагу на проби повсякденно поводитись у побуті в характері персонажа. Тут ми маємо справу з поверненням до перевтілення у характер і з накопиченням спостереженого досвіду шляхом самоспостереження. Такі вправи багаторазово описані К. С. Станіславським та його учнями. Ми лише звертаємо увагу на їхню особливу ефективність у період визрівання ролі на етапі побудови сцен.

І все ж таки орієнтація режисерських зауважень на "зразки з життя" — це чи не головний інструмент активізації спостережливості в період дозрівання ролей. Необхідно скористатися з будь-яких приводів для нагадування про те життя, з якого виросла п'єса. Тематична основа ролей уже з'ясувалась, але в напливі театральних клопотів вона постійно витісняється з творчого процесу актора. "Кого з ваших знайомих ви граєте?" Це запитання не дає згаснути психологічній орієнтації на спостережений досвід.

Вже ближче до середини етапу побудови сцен стають актуальними спостереження за зовнішньою і внутрішньою характерністю.

На фінішній прямій особливо корисні спостереження за зовнішніми проявами провідної риси характеру. Знахідки в цій галузі, напевне, мають пряму дотичність до того, що В. І. Немирович-Данченко називав "зерном" образу. Фантазування, вигадування "зерна", пошуки його "в самому собі" найчастіше приводять актора до награшу характеру. Якщо ж зовнішній прояв основної риси характеру спостережено актором у реального прототипу або знайдено у власному спостереженому досвіді — роль оживає, наче зачарована.

Тепер необхідно взяти до уваги екстремальний характер психологічної ситуації, в якій відбувається дозрівання ролі на завершальному етапі постановки спектаклю.

СИТУАЦІЯ ФІНІШУ Найбільш трудомісткою професійною проблемою даного етапу роботи стає органічне поєднання *накопиченого внутрішнього життя ролі зі сценічною виразністю.* Перехід на сцену саме тому й провокує кризу дозрівання ролі, що переклад перевтілення в характер на мову нового матеріалу — сценічної дії — стає невідкладним завданням. До цього додаються турботи про органічне вростання в багатокомпонентну умовну фактуру сучасного спектаклю. Синтетична й колективна природа театру щогодини відчувається як безкінечний ряд узгоджень, припасувань, стикувань, "прижививлень" та "обживань". Не випадково ж перші репетиції в оформленні зі світлом та звуком актори називають пекельними. Зростають темп та інтенсивність роботи всього колективу, збільшується дефіцит часу. Стрімко зростають фізичні та нервові навантаження.

Й ось саме в ці штурмові дні, коли всі вимагають від тебе яскравих результатів, ти, актор, починаєш переживати якесь там дозрівання ролі?!

Так "кризовий стан" підноситься до квадрату. Саме на цьому етапі часто трапляються насильства над творчим процесом, незворотні зриви. Спектакль стає дедалі складнішим, актори грають дедалі впевненіше, а живе, тонке, упізнаване непомітно підміняється награшем, штампом, нервозністю.

У цій атмосфері зростаючого колективного збудження режисер зобов'язаний діяти дедалі стриманіше, раціонально. Він не має права метушитися, за все хапатися, "розпікати" і допінгувати. Необхідна мужність, щоб бути уважним, "поспішати поволі", бачити головне, тверезо поціновувати результати,— але не втрачати віри в цінності, віднайдені на попередніх етапах роботи. Незважаючи на зро-

стання постановочних клопотів, незважаючи на різке збільшення кількості об'єктів контролю, режисер повинен турботу про збільшення в ролі спостереженого досвіду тримати в центрі уваги, стежити за тим, аби пошуки театрального не витісняли із спектаклю життєвості, справжності.

В атмосфері прогонів актори мимоволі прагнуть до виходу з кризи дозрівання за рахунок пошуків виразності, за рахунок тренування володіння формою ролі. Це проявляється в наполегливих вимогах прогонів "у півноги", тобто з акцентом на удосконаленні володіння формою. *Так ще раз нагадує про себе тенденція витіснення "зразків із життя" стихійною активністю професійного досвіду.* Але особливість фінішної ситуації полягає саме в тому, що активність професійного досвіду гасити не можна, вона тепер необхідна і корисна. Її просто треба сполучати з неменшою активністю спостереженого досвіду. Може, ні на якому іншому етапі роботи актор не потребує так гостро режисерського керівництва спостереженнями як на етапі побудови спектаклю, коли його свідомість дедалі більше фіксується на елементах форми, а самооцінка стає вкрай необ'єктивною.

І в той самий час зовнішні можливості режисерського керівництва спостереженнями різко обмежені. Подовження репетицій і загальний дефіцит часу роблять нереальними будь-які спроби колективних "операцій по спостереженню", значно утруднюють пошуки "вікон" для індивідуальної роботи. Проте це обмеження цілком компенсується новим рівнем довіри актора до режисерських оцінок та ініціатив (якщо, звичайно, на попередніх етапах робота тривала успішно). Отож, в результаті, як бачимо, в режисера зростають можливості *психологічного впливу* на процес збагачення ролей спостереженим досвідом.

І так у всьому на цьому етапі: поряд із неґативними, руйнівними факторами, існують і цілком їх урівноважують дуже ефективні позитивні впливи. Вся річ у тім, щоб не забувати про психологічні переваги фінішної ситуації, своєчасно і вміло ними користуватися.

Ми вже відзначали, що початок визрівання ролі загострює потребу в нових спостереженнях. Тепер додамо, що ситуація прогонів, у свою чергу, поліпшує "рентгенівські" можливості акторської спостережливості. У цей період актор особливо виразно виділяє в поведінці реальних людей прояви таких прихованих, глибинних "па-

раметрів" особистості, як основна риса характеру, другий план, наскрізна дія, надзавдання. Така прозорливість стимулюється тим, що робота над цими елементами стає технологічною проблемою кожної прогонної репетиції.

Загострене сприйняття дає можливість навіть за найкоротших контактів з об'єктом перейнятися ним досить глибоко. Це ще один фактор, який компенсує дефіцит часу.

Одне слово, творча ситуація етапу побудови спектаклю є найактивнішим стимулятором акторської спостережливості, який різко підвищує її ефективність. Але цьому найпозитивнішому факторові ми найчастіше просто не даємо змоги проявитися: спрямовуємо енергію актора на суто театральні клопоти, режимом щоденних надтривалих репетицій геть відрізаємо його від життя. Багато акторів можуть підтвердити, що на "фінішній прямій" приплив життєвого матеріалу в роль майже вичерпується.

Парадокс: самі створюємо умови для енергійного опанування "зразками із життя", і самі ж цьому процесові активно заважаємо.

ОРІЄНТАЦІЯ ЗАУВАЖЕНЬ НА "ЗРАЗКИ З ЖИТТЯ". МЕТОДИЧНІ ПРИЦІЛИ СПОСТЕРЕЖЕНЬ. ДНІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ.

Перш ніж докладніше розглянути кожен із цих напрямків режисерської тактики, згадаємо, що етап побудови спектаклю має, як правило, сім періодів з особливими для кожного з них технологічними і творчими завданнями:

1) прогони актів у репетиційній залі (поєднання сцен);

2) прогони спектаклю в репетиційній залі (контроль опанування наскрізною дією, розвитком характерів);

3) монтажні репетиції актів на сцені (корекція мізансцен і мовного звучання);

4) репетиції актів на сцені з усіма компонентами (монтаж компонентів спектаклю);

5) прогони актів із зупинками (уточнення і шліфування монтажу, набір темпо-ритму);

6) прогони спектаклю на сцені (контроль і корекція образної єдності спектаклю);

7) генеральні репетиції (зазвичай 2—3, включаючи здачі спектаклю худраді та громадськості).

Із названих семи видів робіт у чотирьох періодах переважають технологічні, монтажні завдання (2, 3, 4, 5), а три періоди саме і є тими, де необхідно і зручно залучати до роботи спостережений досвід. Це прогони спектаклю в репетиційній залі, прогони спектаклю

на сцені, генеральні репетиції. У цих "точках" роботи режисерські зауваження, на наш погляд, мають набувати тематичного характеру.

Перший прогон спектаклю в репетиційній залі має бути поцінований режисером не так з точки зору проблем монтажу сцен та інших композиційних припасувань, як передусім — щодо "білих плям" у структурі ролей, які акторам необхідно "заповнити" спостереженим досвідом.

Особливого значення набувають у цей момент спостереження другого плану поведінки, оскільки безперервність внутрішнього життя саме й закріплюється під час перших прогонів. Враховуючи наближення переходу на сцену, необхідно також поповнити роль спостереженнями над гримом, костюмом, манерою поводження з речами, "підгледіти" інші деталі зовнішньої характеристики.

Після першого прогону спектаклю на сцені та після першої генеральної репетиції корисно знімати ту підвищену увагу, яку актор (тепер уже мимоволі) приділяє зовнішнім елементам ролі. Режисерські зауваження здатні круто переорієнтувати спостереження актора на життєві прояви основної риси характеру, наскрізної дії, надзавдання. Актор повинен свідомо ставити перед собою мету перейнятися глибинною сутністю людини, вгадати дальні "приціли" та приховані мотиви її поведінки. Оці "перейнятися" і "вгадати" мають бути доведені до рівня фізичних відчуттів та обов'язково привнести в зони "білих плям" структури ролі *нові деталі поведінки, "упізнавані" пристосування*. Оцінюючи прогони, режисер має повне право енергійно наполягати на появі у ролях спостережених пристосувань — не просто нових, а типових, які йдуть від "зерна" ролі. Всією попередньою роботою актор нині підготовлений до таких *снайперських "підглядів" під час коротких спостережень*. На етапі побудови спектаклю достатньо відносно коротких контактів, але по можливості з більшою кількістю прототипів і ситуацій. Глибина спостережень забезпечується описаною вище активізацією сприйняття, а для заповнення "білих плям" бракує саме кількості спостережень. Зважимо ще й на те, що триває узагальнення, типізація характеру. Це також вимагає збільшення саме кількості спостережень. Адже коли вони поодинокі, то що ж, власне кажучи, будемо узагальнювати, а, тим паче, типізувати?

Виділення часу на спостереження — днів спостережень. Питання чи не найгостріше, якщо врахувати постійне наростання дефіциту часу на етапі побудови спектаклю. І все ж таки режим

роботи, який склався в театрі на цьому етапі, не можна вважати нормальним, творчим, якщо взяти до уваги сучасні вимоги до мистецтва актора. Справді, домашні завдання сиплються на актора, ніби з рогу достатку, сам він також постійно відчуває все нові й нові прогалини в ролі. А часу для цієї самостійної роботи ніхто не виділяє. Думається, що корисно робити короткі (1—2-денні) "вікна" в потоці виснажливих фінішних зусиль. Виробничий ефект від таких днів самостійної роботи буде відчутнішим, аніж від збільшення кількості репетицій.

Можна рекомендувати для днів спостережень такі чотири точки в репетиційному режимі етапу побудови спектаклю: після першого і другого прогонів у репетиційній залі — по одному дню, після першого прогону на сцені — один день; після першої генеральної — один день.

Заздалегідь передбачити ці чотири дні в загальному розкладі репетицій спектаклю нескладно за рахунок економії на попередніх етапах роботи. Крім того, оскільки робота по накопиченню спостереженого досвіду на цьому етапі репетицій строго індивідуальна, колективні "заходи" марні, можна вишукувати час для індивідуальних днів спостережень без зупинок колективних репетицій. Наприклад, не репетирувати сцен, де зайнятий той чи інший актор, репетирувати з другим складом виконавців. Можна заздалегідь спланувати вивільнення акторів од вечірніх спектаклів, можна... Зрештою, кожний режисер знайде десятки способів "викроїти" дні спостережень, якщо він усвідомлює їхню доконечну необхідність.

Передбачаю заперечення, що дні спостережень можуть бути сприйняті акторами як звичайний перепочинок у роботі чи навіть будуть використані ними для сторонніх справ. Ефективність днів спостережень залежить від того, як до них підготуватись. Режисер та актор мають наперед продумати, які об'єкти необхідно спостерігати і для яких місць ролі. Крім того, актор має знати, що з нього суворо зажадають "товар лицем": привнесення в конкретно задані місця ролі нових спостережених деталей поведінки і рис характерності. Якщо вироблена конкретна програма роботи і забезпечено належний рівень режисерської вимогливості, можна бути певним, що час не згайнується марно.

І все-таки, хоч би якими важливими були дні спостережень, вони — лише допоміжний засіб. Основні надії ми за необхідністю можемо покладати переважно на самостійні зусилля актора, на його професійну грамотність і сумлінність. Актор має бути переконаний,

що наповненість ролі спостереженим досвідом — головна гарантія художності і творчої самостійності його роботи. Якщо така переконаність є, то знайдеться й безліч найцікавіших об'єктів, і час для їхнього спостереження навіть поза спеціально виділеними днями. Тому ми вправі більше покладатися не на адміністративне, а на педагогічне керівництво режисера, на характер його зауважень під час репетицій.

УДОСКОНАЛЕННЯ РОЛІ ТА СПОСТЕРЕЖЕНИЙ ДОСВІД

Проблему довголіття вдалого спектаклю найчастіше тлумачать як *збереження*. Але якщо обмежитися тільки заходами по збереженню, то це буде суперечити самій природі театрального мистецтва. Проблеми й конфлікти (нехай навіть вічні) набувають у житті нового історичного буття, а ми зберігаємо внутрішню і зовнішню структуру спектаклю, яка народилася на основі життєвого досвіду, що встиг застаріти.

Думається, що проблему довголіття спектаклю більш успішно розв'язують ті, хто розуміє її як завдання *удосконалення*. Не заперечуючи багатьох засобів режисерського контролю за прокатом спектаклю й акторських методик збереження виконавського рівня, слід визнати основною умовою удосконалення ролі перманентний приплив у роль спостереженого досвіду, свіжих акторських вражень про життєві прототипи персонажа. А от курс на просте збереження призводить до того, що роль живиться лише соками професійного та особистого досвідів, творчі можливості яких практично виснажуються після двох десятків спектаклів.

Таким чином, і в житті ролі після прем'єри ми виявляємо те ж саме конфліктування видів досвіду, що і в процесі створення ролі. Ми знову зустрічаємось із тенденцією витіснення спостереженого досвіду стихійною активністю професійного досвіду. Ця тенденція на даному етапі проявляється у формі прагнення до збереження ролі. Ми знову опиняємось перед необхідністю свідомих вольових зусиль по збагаченню ролі "зразками з життя".

Зростання кількості нових спостережень поступово приведе до необхідності корекції глибоких елементів ролі: мотивів поведінки та пропонованих обставин в окремих сценах, дієвої природи окремих діалогів, внутрішньої і зовнішньої характерності. Нарешті, можуть трансформуватися й основна риса характеру, і надзавдання ролі.

Масштабності цих змін, на наш погляд, не слід побоюватись. Навпаки, режисер та актор мають бути готові до того, що істинне

удосконалення ролі, нові накопичення спостереженого матеріалу *неодмінно приведуть роль до нового дозрівання*, до лавинної перебудови всієї її внутрішньої структури.

Очевидно, друге, третє, четверте дозрівання ("оживання") ролі є неодмінною умовою її справжнього удосконалення і творчого довголіття. Звичайно ж, такий процес вимагає і режисерського керівництва, й репетицій.

Методика роботи із спостереженим досвідом у цей період удосконалення ролі не потребує спеціального опису, оскільки вона в основному збігається з тими рекомендаціями, що ми дали стосовно процесу етапу побудови спектаклю.

ВИСНОВКИ

Ми розглянули творчий процес актора в тій його частині, в якій він повинен спиратися на власні спостереження актора. З одного боку, зростає значення авторського начала в акторському мистецтві. З іншого боку, зростають і перешкоди, які відволікають актора від "зразків із життя". Ця суперечність робить особливо актуальним дослідження проблеми участі життєвого досвіду актора в роботі над перевтіленням в образ.

Ця проблема не є вузькотехнологічною. Обсяг і структура життєвого досвіду актора — основа його творчої особистості, фундамент його світогляду. Саме структурою життєвого досвіду багато в чому на практиці визначається ідейно-політична спрямованість творчості актора. Підвищення психологічного авторитету спостереженого досвіду — найважливіший напрям ідейного і морального виховання акторів і режисерів.

Перевтілення є провідною діяльністю професіонального актора. І здатність до перевтілення, і послідовні ступені реалізації перевтілення ми розглядаємо як процес психологічного освоєння "зразків із життя". Це зробило можливим "стикування" досягнень психології діяльності з проблемами акторської і режисерської психотехніки.

Такий підхід є новим напрямком у дослідженні творчого процесу актора. Наша робота прагне довести наукову плідність цього напрямку, хоча, певна річ, не вичерпує його можливостей. Її мета — сформулювати і *теоретично* осмислити основні проблеми існуючої психотехніки роботи над роллю, показати шляхи її подальшого дослідження й удосконалення. Практичні висновки і рекомендації наводяться нами з метою підтвердити продуктивність теоретичних положень.

У творчому процесі беруть участь не окремі спостереження, а цілісне психологічне утворення — життєвий досвід актора, який є минулим людини, зафіксованим у різних видах пам'яті, у навичках поведінки та внутрішнього життя. Але це ціле має свою структуру, яка проявляється, якщо класифікувати враження не за їхнім суб'єктивним характером, а за об'єктивним критерієм — за основними джерелами життєвого досвіду.

Особистий життєвий досвід має своїм джерелом повсякденну активність, спрямовану на досягнення реальних життєвих цілей. *Професійний* досвід накопичується актором у щоденній репетиційній та виконавській практиці, а також під час сприйняття всіх видів мистецтва. *Спостережений* досвід — засвоєння чужих способів поведінки, чужої логіки мислення і почуттів; його джерелом є лише спостереження актора як очевидця. *Опосередкований* досвід включає матеріал, взятий із різних джерел інформації.

Кожний вид досвіду має в актора свої особливості і свою специфіку участі в творчому процесі. Особливо вирізняють актора психологічні можливості накопичення спостереженого досвіду. Ми підкреслюємо значення спостереженого досвіду в майстерності сучасного актора, вважаємо його основною опорою істинно самостійної творчості. Спостережений — особистий — професійний — опосередкований. Така, на наш погляд, ієрархія значення видів досвіду в мистецтві актора. Ми виступаємо проти усталеного перебільшення ролі особистого та професійного досвіду і розкриваємо негативні сторони їхньої участі у творчому процесі митця.

Ми звернули увагу на існування в акторові двох особистостей — життєвого "Я" і творчого "Я". У творчому "Я" сучасного актора переважає, зазвичай, спостережений досвід. Творче "Я" є безпосереднім джерелом сценічних та екранних творінь актора. Від творчого "Я" — це також "від себе". Самовираження творчого "Я" — процес цілком природний. Спроба актора будувати самовираження на життєвому "Я" приховує в собі небезпеку протиприродного психологічного саморозкриття. Така особливість притамана самовираженню актора на відміну від самовираження письменника, художника, композитора.

Конфлікт між видами досвіду — діалектичний процес, який пронизує всю роботу актора. Стратегія психологічно грамотного керування творчістю актора здебільшого полягає в тому, щоб своєчасно залучати до роботи той чи інший вид досвіду, переносити творчу увагу актора з досвіду, який є стихійною перешкодою в роботі, на вид досвіду, який є необхідною психологічною домінантою на

даному етапі репетицій. Стихійна тенденція домінуючої участі видів досвіду в роботі над роллю: професійний — опосередкований — особистий — спостережений. *Професійно необхідний порядок: особистий — спостережений — опосередкований — професійний.* У режисерському оперуванні видами досвіду необхідна тактика поступової підміни одного виду досвіду іншим. Якщо говорити про творчий процес актора в цілому, то необхідно вправно відволікати актора від самоаналізу і самовираження життєвого "Я" в бік пошуків "зразків із життя" конкретно для даної ролі.

Ми здійснили першу спробу класифікації діяльностей, які відтворюють поведінку, і дали описи кожної діяльності за схемою: предмет відображення, спосіб психологічного відображення, спосіб відтворення.

Копіювання репродукує окремі рухи та операції, йде слідом за сприйняттям, намагається здублювати зразок у реальному плані, з реальними предметами і максимальною продуктивністю. Імітація моделює просту фізичну дію в новому матеріалі та в умовних обставинах, які не вимагають реальної продуктивності поведінки. Відтворенню передує процес формування внутрішньої моделі.

Наслідування відтворює індивідуальний спосіб реалізацій дії в матеріалі психофізичної фактури спостерігача. Дає недзеркальне, суб'єктивне відображення. Є пізнавальною, творчою діяльністю, засобом "привласнення" спостереженої дії. Основні ступені підготовки наслідування: *сприйняття* зі співучастю та співпереживанням; *формування внутрішньої моделі* (усвідомлення логіки розвитку дії, відбір деталей, програвання подумки відібраного ланцюга операцій як усієї дії, у всій повноті психофізичних відчуттів); *перехід до зовнішньо-рухового акту* (копіювання та імітація окремих операцій, репетиції цілісного акту наслідування, самоконтроль). Здатність до "внутрішньої пластичності" визначає специфіку наслідування і саму його можливість. Крім того, важливий обсяг "рухового репертуару" і рухова координованість наслідувача. Основні види наслідування — копіююче, імітаційне, акторське, наслідування внутрішніх дій.

Прогнозування та відтворення поведінки в ситуації, яка безпосередньо не спостерігалась, — видова особливість перевтілення.

Перевтілення в характер — загальнопоширена діяльність, яка не є суто акторським феноменом.

Перевтілення в характер відтворює і "привласнює" спостережену логіку поведінки та внутрішнє життя, дає змогу "напряму

угледіти" особистість, відбувається в реальних життєвих ситуаціях у формах побутової пластики, мови і звуку.

Основні ступені реалізації перевтілення в характер: *спостереження і сприйняття* (участь наслідування, багаторазовість спостережень і відбір стійких характерних операцій, внутрішніх дій, звичок); *формування внутрішньої моделі,* яка є емоційною готовністю до дії, психофізичним відчуттям логіки поведінки та зовнішньорухових можливостей спостережуваної людини (інтелектуальний аналіз спостережуваної особистості, наслідування у формі "внутрішньої пластичності", віднаходження "пускових деталей" і перехід до стану перевтіленості); *перехід до зовнішньо-рухового перевтілення та відтворення внутрішнього життя* (проби програвати дії, які не спостерігались, копіювання зовнішньо-рухових звичок та манер, імпровізація поведінки в кількох ситуаціях). Копіювання, імітація та наслідування беруть участь у всіх ступенях підготовки і, як правило, включені в результативний акт перевтілення в характер.

Різновидом перевтілення в характер є перевтілення глядача. Його особливість полягає в тому, що глядач внутрішню модель одержує в готовому вигляді — образ, створений актором.

Перевтілення в образ — засіб естетичного пізнання, засіб впливу на суспільну свідомість. Воно відтворює *сутність багатьох характерів*, іде від спостережень, але виходить за межі спостережених характерів, включає в себе матеріал, даний драматургом, є твором і творчим народженням нової багатогранної особистості, яка безпосередньо не спостерігалась. Це імітаційний тип перевтілення: поведінка відтворюється в умовному матеріалі — сценічній або екранній дії — і в уявних обставинах.

Спостереження — наслідування — перевтілення в характер — такі *щаблі підготовки перевтілення в образ*. Важливу роль відіграє вибір об'єктів для відтворення; вони мають бути типовими. У процесі формування внутрішньої моделі відбувається випробування різних логік поведінки на право стати провідною рисою характеру, "зерном" образу. Здійснюються численні зовнішньо-рухові репетиції (етюди), віднаходяться 2—3 "пускові" деталі характерності. Координація між внутрішньою моделлю і втіленням образу ускладнена переходом у новий умовний матеріал — сценічну або екранну дію, а також тим, що внутрішня модель буквально не втілюється, а лише керує характером дій, які імпровізуються. Чим глибше перевтілення в образ, тим легше й вільніше воно контролюється актором. Копіювання, імітація та наслідування входять в акт перевтілення в образ і є психологічним опертям почуття правди і віри.

Відтворюючі діяльності є елементами перевтілення в образ, а відтак мають бути усвідомлені нами як елементи майстерності актора, які дають можливість рухатись до нього шляхом від простого до складного. Ми виявили недооцінку психологічних і творчих можливостей копіювання, імітації та наслідування, органічну спорідненість цих діяльностей з основними принципами школи переживання і методу дієвого аналізу, дослідили методику використання копіювання, імітації та наслідування в навчанні майстерності актора і в роботі над роллю (див. гл. 2, розділ 3). Особливу увагу приділено ролі перевтілення в характер як основному підготовчому процесові на шляху до перевтілення в образ.

Дослідження психологічної природи відтворюючих діяльностей і здатностей до них здійснено нами на основі онтогенетичного підходу, тобто розгляду вікового розвитку діяльностей від простих до складних.

Ми переконались, що здатність до перевтілення не є природженою.

Нами простежено процес поступового формування здатностей до копіювання, імітації та наслідування. Ми показали, як у силу природних потреб вікового розвитку підліток приходить до перевтілення в характер і як у цьому віці енергійно формується психологічний механізм перевтілення.

Ми визначаємо підлітковий вік як особливо сприятливий для акторського мистецтва і рекомендуємо організувати спеціальне дитяче акторське навчання, починаючи з рівня 6-го класу середньої школи (12 років).

До 14—15 років у більшості людей розвиток здатностей до перевтілення в характер досягає кульмінації, за якою в юнацькому віці настає гальмування наслідувальності і якісне переродження у здатність до перевтілення глядача. Зовнішньо-рухова координація з внутрішньою моделлю поступово втрачається.

Здатність до перевтілення в образ розвивається тільки внаслідок докорінного якісного удосконалення здатності до перевтілення в характер. Але це відбувається не у вигляді вікового самопливу, а шляхом спрямованого виховання і лише в тих порівняно нечастих випадках, коли захоплення акторським мистецтвом стає провідною діяльністю не пізніше, ніж у 14 — 15 років. Основним моментом розвитку є перебудова координації між внутрішньою моделлю і втіленням на новий матеріал — сценічну дію.

Стихійний розвиток, як правило, спотворює розвиток здатності до перевтілення в образ. Це, у свою чергу, призводить до серйозних складностей під час прийому на акторські факультети юнаків і

дівчат 17 — 18 років і старших, а також створює важкопереборювані перешкоди в їхньому подальшому навчанні. Пов'язані з цим парадокси акторської освіти описані нами у 2-му розділі 3-ї глави.

Ми показали можливість і доцільність організації спеціальної дитячої середньої театральної школи-інтернату, проаналізували основні психологічні і творчі аспекти підліткової акторської профорієнтації, виробили вихідні положення про школу, подали загальний опис її навчального плану (2200 годин спеціального навчання за 5 років).

З точки зору наведених у праці теоретичних положень нами розглянуто основні етапи створення спектаклю.

Показано можливість створення єдиної психотехніки передрепетиційної підготовки акторів. Методична спрямованість: стримування стихійної активності професійного досвіду, активний пошук асоціацій між драматургічним матеріалом і реальною дійсністю, добре знайомою акторам (акцент на введенні в роботу особистого і спостереженого досвіду).

На етапі перших колективних репетицій ми зустрічаємось із психологічною перевагою "зразків акторського мистецтва" над "зразками із життя". Професійно необхідна тактика полягає у вилученні з атмосфери перших репетицій позиційних і престижних перешкод, введені в роботу особистого досвіду в період "розвідки розумом" і спостереженого досвіду — у процесі перших етюдних проб.

Таку психологічну перебудову має продовжити *організація спостережень* спеціально для даної ролі. У цій роботі слід уникати стилю лекцій та екскурсій. Ефективність організації спостережень визначається *тематичною підготовленістю режисера* — вибір і попереднє знайомство з об'єктами для спостережень. Оптимальний порядок акторських спостережень: "розвідувальний" пошук (нетривалі контакти — вибір одного-двох об'єктів для "глибокої розвідки"), багатогодинні спостереження (підгледіти індивідуальні особливості поведінки, "вжитися" у внутрішній світ, реально відчути логіку поведінки спостережуваної людини) і, нарешті, — *уявні та етюдні проби* поведінки в ситуаціях, які безпосередньо не спостерігались. Робота по спостереженнях не вимагає колективних операцій і може провадитись актором індивідуально у дні, вільні від репетицій. Конче важливий приціл на спостереження дії, деталей поведінки, простих фізичних дій. Головні важелі режисерського керування — контроль спостережень в етюдних пробах, заохочення спостережених "приносів" у роль, критика репетицій, проведених за рахунок "чистої" фантазії та опори на професійний досвід.

Головна мета перших колективних репетицій – пошук "реального відчуття життя ролі" й підготовка перевтілення в характер. Виходячи з психологічних особливостей цього виду перевтілення, необхідно приділяти особливу увагу організації саме на перших репетиціях достовірного фізичного середовища, в якому відбувається дія. Можна рекомендувати свідому відмову од пошуків сценічної та екранної виразності в ім'я пошуків життєвої достовірності поведінки, чому допомагають такі прийоми, як імпровізація мізансцен за принципом "глядач – скрізь", як репетиції на натурі.

На етапі побудови сцен необхідна активна взаємодія всіх видів досвіду, але проблема полягає в тому, щоб опосередкований досвід ввести в роботу раніше професійного. "Привласнення" опосередкованої інформації про життя за допомогою наслідування і перевтілення в характер – така методична спрямованість роботи з опосередкованим досвідом. Для цього необхідно дотримання таких умов: побутова "розшифровка" інформації, примат зображувальних і звукових матеріалів, спілкування з очевидцями, організація репетиційних проб на основі опосередкованих відомостей, організація уроків з історичних та професійних навичок. За дотримання цих вимог матеріали непрямого досвіду можуть бути пережиті актором як безпосередні спостереження життя і стануть психологічним аналогом спостереженого досвіду.

Робота зі спостереженим досвідом від середини етапу побудови сцен пов'язана з феноменом дозрівання ролі, яке, у нашому розумінні, є якісним стрибком у роботі над роллю, моментом найвищої творчої напруги, спричиненим поступовим накопиченням матеріалу до рівня, коли відбувається остаточне формування структури ролі, "останнє її оформлення". Цей процес цілком закономірний і необхідний, але актор зазвичай відчуває дозрівання ролі як настання кризи в роботі: роль стає "чужою", з'являються зажими і "плюси", підвищений самоконтроль, хвороблива реакція на невдачі та неґативні режисерські оцінки. Психологічну сутність цієї кризи ми вбачаємо в тому, що дозрівання ролі надзвичайно загострює потребу у нових спостереженнях і саму спостережливість актора. Та саме в цей період актор "занурюється у себе", і тому подача в роль спостереженого матеріалу припиняється. Режисер повинен перестати чинити на актора тиск неґативними оцінками і спонукати його на пошук нових спостережених "приносів" у роль. Для цього слід, звичайно, своєчасно визначити початок кризового стану.

Турботи про керування дозріванням ролей починаються для режисера на етапі побудови сцен (перевтілення в характер), тривають

на етапі побудови спектаклю (перевтілення в образ), залишаються актуальними під час перших десяти виконань, поновлюються на рівні сотого спектаклю.

Особливо гостро і кризово проходить дозрівання ролі у "фінішній" ситуації побудови спектаклю. В цей момент режисерське управління дозріванням ролі нічим замінити не можна. Особливості режисерської тактики тут полягають у тому, щоб працювати слабкими, але точними впливами, нейтралізуючи неґативні і використовуючи позитивні фактори ситуації дозрівання ролі, розкриті у цьому дослідженні. Основним інструментом впливу є орієнтація режисерських зауважень на "зразки з життя", з підказкою тих елементів поведінки і характеру, спостереження яких найактуальніше в даній "точці" роботи. Такими "точками" є перший прогон у репетиційній залі, перший прогон спектаклю на сцені і перша генеральна репетиція. Спостереження мають бути зорієнтовані на пошук деталей внутрішньої і зовнішньої характерності, на життєві прояви другого плану, основної риси характеру, наскрізної дії і надзавдання. Протягом "фінішного" періоду роботи над спектаклем ми рекомендуємо виділяти у відповідних "точках" роботи чотири дні спостережень і впевнені, що вони здатні призвести до енергійних якісних зрушень у створенні ролі.

Проблему довголіття спектаклю ми розуміємо не як процес його збереження, а як *удосконалення ролі* — проходження її через нові дозрівання, спричинені накопиченням нових спостережень. Відповідність ролей безперервному плинові життя — основна проблема удосконалення спектаклю.

Кілька разів мовилось про необхідність нових видів роботи. Могло скластися враження, що ми наполягаємо на подовженні строків репетицій. Необхідно підкреслити, що це не так.

Не плюс до звичайних репетицій, *а замість них!* Ми пропонуємо методики, які за умови правильного використання здатні попереджати досить часті "порожні" і "нервові" репетиції, здатні допомагати виходити із скрутних ситуацій, коли робота заходить у безвихідь, а репетиційні зусилля лише ускладнюють кризу. Ми пропонуємо методики *інтенсифікації репетиційного процесу, способи скорочення репетиційної роботи, наближення спектаклю до життя, що є основним у справі поліпшення його художньої якості.* Таким чином, ідеться про підвищення ефективності роботи, а не її подовження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Агальцев А. М. Подражание как социально-психологическое явление. Автореферат канд. дис., Л., 1967.

Аристотель. Поэтика.— В кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978.

Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970.

Бажович Л. И. Особенности самосознания у подростков.— "Вопросы психологии", 1955, № 1.

Бартлетт. Психика человека в труде и игре. М., 1959.

Беренгарт Ю. Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности.— "Ежегодник КХТ (1953—1958)". К., 1961.

Бернштейн И. А. Очерки по физиологии движения и физиологии активности. М., 1967.

Блонский П. П. Избранные педагогические произведения. М., 1961.

Большая Медицинская Энциклопедия. Т. 26, М., 1933.

Большая Советская Энциклопедия. Изд. I, т. 45, М., 1940.

Большая Советская Энциклопедия. Изд. II, т. 33, М., 1955.

Большая Советская Энциклопедия. Изд. III, т. 28, М., 1976.

Валлон Анри. От действия к мысли. М., 1956.

Валлон Анри. Психологическое развитие ребенка. М., 1967.

Возрастные и индивидуальные особенности младших подростков. М., 1967.

Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера.— В кн.: Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. М., 1936.

Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. М., 1960.

Гальперин П. Я. К вопросу об инстинктах у человека.— "Вопросы психологии", 1976, № 1.

Гегель Г. Сочинения, т. 3, М., 1956.

Гельвеций К. А. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. М., 1933.

Гиппиус С. Гимнастика чувств. М.—Л., 1967.

Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. М., 1950.

Драгунова Т. В. Некоторые общие вопросы изучения личности подростка.— В сб.: Вопросы изучения детей с отклонениями в поведении. М., 1968.

Драгунова Т. В. Общение в подростковом возрасте.— XVIII Международный психологический конгресс. Симпозиум. 29, М.

Запорожец А. В., Венгер Л. А. Предисловие к сборнику "Развитие ребенка". М., "Просвещение", 1968.

Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1969.

Зон Б. В. К вопросу о способностях к сценической деятельности.— В сб.: "Проблемы способностей". М., 1962.

Климов Е. А. Индивидуальный стиль деятельности в зависимости от типологических свойств нервной системы. Казань, 1969.

Кнебель М. О., Лурия А. Р. Пути и средства кодирования смысла.— "Вопросы психологии", 1971, № 4.

Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967.

Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным.— М., 1971.

Ковалев А. Г. О стадиях подражательной деятельности ребенка.— В сб.: "Вопросы психологии личности". М., 1960.

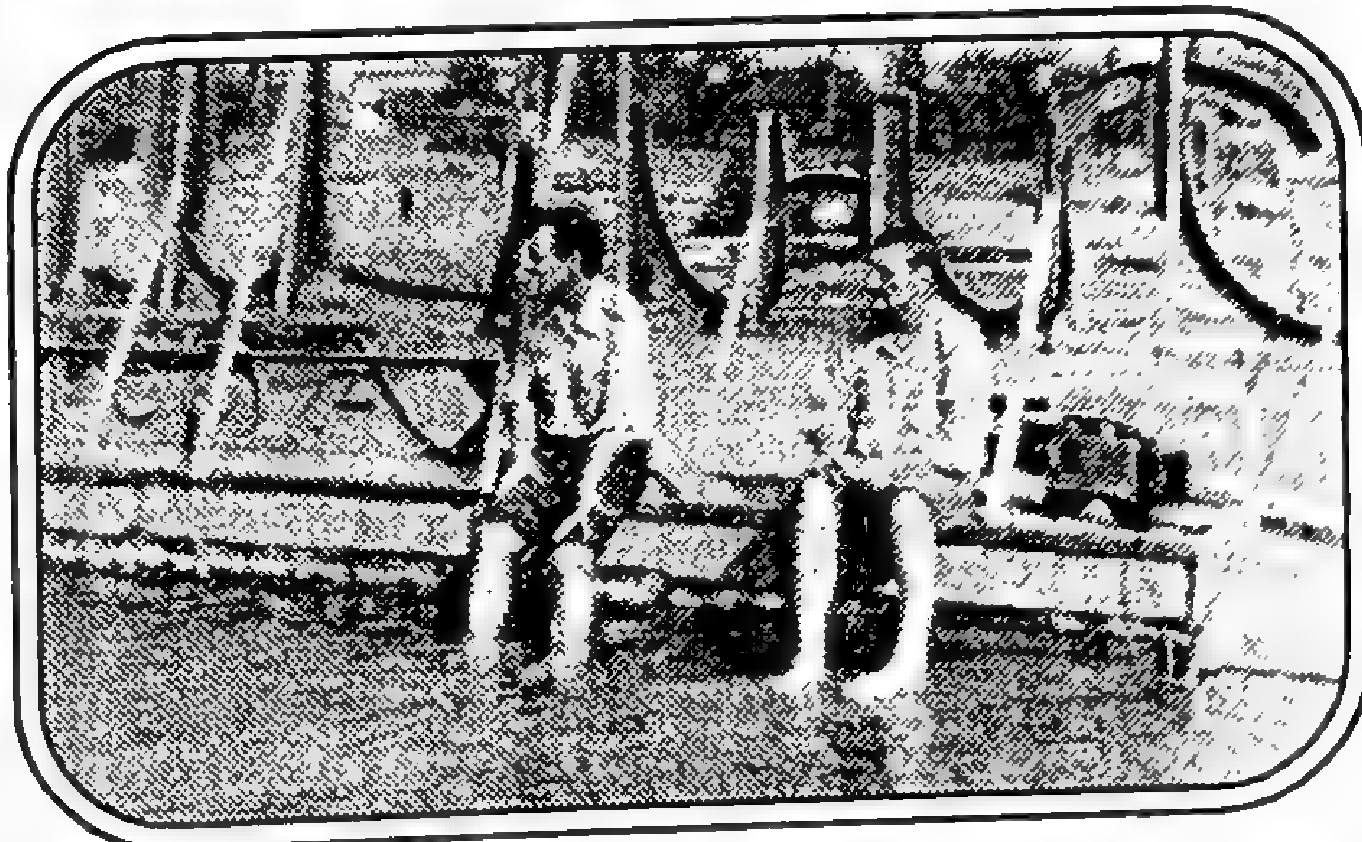
Краковский А. П. О подростках. М., 1970.

Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1968.

Кряжев В. Я. Высшая нервная деятельность животных в условиях общения. М., Медгиз, 1955.
Ладыгина-Котс Н. Н. Дитя шимпанзе и дитя человека в их инстинктах, эмоциях, играх, привычках и выразительных движениях. М., 1935.
Лейтес Н. С. Возрастные и типологические предпосылки развития способностей. Автореферат докт. дис., М., 1970.
Лейтес Н. С. Проблема общих способностей в возрастном аспекте. — "Вопросы психологии", 1969, № 2.
Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975.
Леонтьев А. Н. Природа и формирование психических свойств и процессов человека. — "Вопросы психологии", 1955, № 1.
Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., 1965.
Лукин Н. С. О роли игры в формировании личности младшего школьника. — В сб.: "Вопросы психологии личности", М., 1960.
Лурия А. Р. Функциональная организация мозга. — В сб.: "Естественнонаучные основы психологии". М., 1978.
Малюгин Л. Хмелев. М., 1948.
Мальбранш Н. Разыскание истины, т. 1, СПб, 1903.
Марков М. Е. Об эстетической деятельности. М., 1957.
Махлах Е. С. Психологические особенности ролевой игры в школьном возрасте (Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук). М., Институт психологии АПН СССР.
Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972.
Никитин Б. П. Гипотеза возникновения и развития творческих способностей. М., 1976.
Павлов И. П. Лекции о работе больших полушарий головного мозга. Полн. собр. соч., т. 4, М., 1951.
Педагогическая энциклопедия, т. 3. М., "Сов. энциклопедия", 1966.
Психологические проблемы юности. М., 1969.
Психологическое изучение десятиклассников. М., 1971.
Просецкий В. А. Психология подражания. Автореферат докт. дис., М., 1974.
Просецкий В. А. Психология подражания (Диссертация на соискание ученой степени доктора психологических наук). Орел, 1973.
Радищев Д. Н. Избранные философские произведения. М., 1949.
Сафонова З. Г. Формирование нравственных идеалов десятиклассников. Автореферат канд. дис., М., 1968.
Симонов П. В. Система Станиславского и психофизиология эмоций.
Слоним А. Л. Инстинкт. Л., 1967.
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, М., 1954.
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, М., 1954.
Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, М., 1954.
Тард Г. Законы подражания. СПб., 1892.
Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М. — Л., 1972.
Топорков В. О. Метод изучения творческой практики Станиславского. Доклад по работам на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1964.
Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М. — Л., "Искусство", 1949.
Фабри К. Э. О подражании у животных. — "Вопросы психологии", 1974, № 2.
Фабри К. Э. Стадность, манипулирование и подражание в их взаимосвязи у обезьян. — В кн.: "Биологические основы подражательной деятельности и стадных форм поведения". М. — Л., 1965.
Штивельман М. Г. "Психология подражания у детей" (Диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук). К., 1948.
Эльконин Д. Б. Психологические игры. М., 1978.
Эльконин Д. Б. В кн.: "Возрастные и индивидуальные особенности младших подростков". М., 1967.
Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. М., 1936.

ДОДАТКИ









БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА

Віктор Борисович Кісін — заслужений діяч мистецтв України, професор — народився 4 квітня 1933 року. Батько, Борис Кісін, і мати, Марія Добровольська, познайомились і одружились у Києві, де батько працював у лісовій промисловості, а мати — стенографісткою.

Батько увесь вільний час віддавав літературі, мав чудову бібліотеку, багато писав, був членом Спілки письменників.

Незабаром батько переїздить до Москви, а мати й син лишаються у Києві, живуть на вулиці Саксаганського, 112.

Мати цілими днями на роботі, але у сина багато книжок, він дуже рано навчився читати, любив співати і організував дворову малечу, яка під його орудою відвідала директора пеніцилінового заводу (тепер завод медпрепаратів), розташованого через дорогу, і дітям облаштували у дворі площадку, купили інструменти.

Змалку його вабило видовище. Він не хотів бути моряком, льотчиком, військовиком, він хотів перед враженими глядачами творити видовища на сцені, подіумі, навіть на східцях.

Першу виставу самодіяльний дитячий колектив на чолі з восьмирічним "режисером" Кісіним поставив на сходах аптекоуправління — на розі вулиць Саксаганського і Комінтерну. Це було перше організоване ним публічне видовище. Потім — шкільні спектаклі у Києві, вистави у Будинку піонерів, Щепкінському училищі в Москві, грандіозні масові свята у київському Першотравневому парку над Дніпром, на вулицях Києва і Москви.

Так сталося, що юнаком Віктор Кісін переїхав до батька і школу скінчив у Москві, вступивши одразу до Театрального училища ім. Щепкіна. Тоді почав серйозно вивчати і збирати літературу про театр і кіно. Знявся у фільмі "Атестат зрілості". Відтоді все життя був духовно пов'язаний із своїм педагогом Марією Осипівною Кнебель, і надалі стежив за її працями.

У 1954 р. Віктор знову повертається до Києва і вступає до Київського інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого. І знову доля подарувала йому чудового педагога і наставника – професора режисури та майстерності актора Михайла Полієвктовича Верхацького.

Ще навчаючись в інституті, Віктор починає працювати з творчою молоддю в першій на Україні студії театрального мистецтва при заводському Палаці культури "Більшовик". Керує студією доцент театрального інституту М. Верхацький, йому допомагає асистент, студент третього курсу Віктор Кісін.

На телебачення Віктор прийшов в 1958 році (почав працювати асистентом режисера) і відтоді вже не поривав з ним.

З 1959 року, закінчивши інститут, Кісін працював режисером Українського драматичного театру ім. Жовтневої революції в Одесі, з 1962 року – режисером Кримського облдрамтеатру.

Незабаром Кісіну пропонують посаду головного режисера Сімферопольської студії телебачення, а по тому він працює режисером Київської студії телебачення. Не припиняє роботу як режисер-постановник. Так, у театрі-студії на кіностудії імені О. Довженка молодий режисер ставить спектакль за п'єсою Карла Віттлінгера "Людина з зірки" з Левом Перфіловим та Вітольдом Янпавлісом у головних ролях. Багатьом киянам, мабуть, запам'яталося в сімдесятих роках свято Майської ночі. Першотравневий парк, Аскольдову могилу, Зелений театр і Паркову алею заповнили тисячі киян. А більше тисячі юнаків і дівчат брали участь у святі та спектаклі "Майська ніч" за Гоголем. Головний режисер свята – Віктор Кісін, серед акторів та організаторів – Павло Морозенко, Надія Гладкова, Лідія Куценко, Віталій Карпенко, Олександр Ільїн, Ізя Пеккер. Глашатай свята – Микола Мартон. Чорнявий, у лижному костюмі юнак Фелікс Соболєв відповідав за зустріч гостей і карнавал.

Кісін постійно вивчав шляхи і тенденції розвитку видовищних мистецтв: театру, кіно, телебачення. 1966 року вступив до аспірантури театрального інституту, незабаром почав працювати в ньому як викладач, згодом – як завідуючий кафедрою телебачення. Таку ж кафедру заснував у 1996 році в Інституті культури, а нині – Університеті культури і мистецтв.



Він запрошував читати спецкурси блискучих інтелектуалів, умів створити у колеґ і студентів відчуття, що буквально від кожного залежить дуже багато.

У 1965 році здійснив постановку першого українського іг-

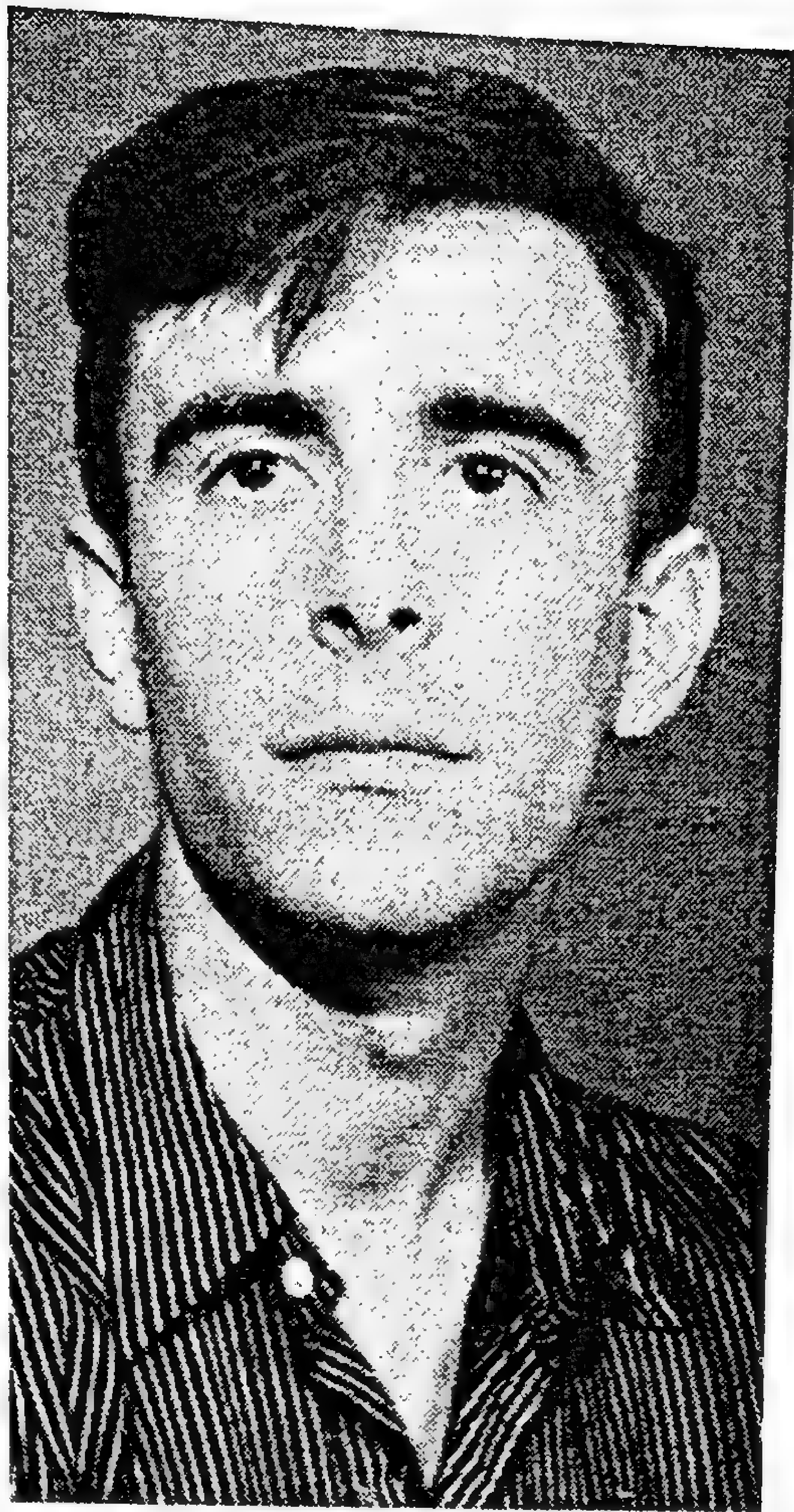
рового телефільму "Фауст і смерть". У 1974 році поставив перший на Україні художній відеофільм "Весняний день тридцяте квітня".

А ще було багато документальних фільмів. Серед них – "Без сенсацій" – перший відеодокумент про шахтарські страйки. Тоді ж, у Павлограді, разом з місцевим тележурналістом Ігорем Лєдіним розробили ідею про телебачення шахтарського краю. Нещодавно воно відсвяткувало своє десятиріччя...

Слово "перший" часто зустрічається у матеріалах про В. Б. Кісіна. Його творчість ніколи не була епігонською. Вона була сповнена творчим духом. Перші українські відеофільми, перша, як кажуть вчені, у світі кафедра телебачення і перші випуски телефахівців. Перші оригінальні наукові розробки і методичні праці в галузі телебачення і перший в історії вітчизняного телебачення масштабний багатосерійний фільм "Останній доказ королів" – новаторський твір найвищої на той час складності, який підготував появу нової телестилістики.

Віктор Борисович Кісін і сьогодні продовжує торувати нові шляхи в телебаченні. Уже роботами учнів, які працюють на кожному українському телеканалі.

Юрій Фурманов
професор, доктор медичних наук,
член Спілки письменників України



ДОБРИК

...Уперше в житті ми залишились удвох і мовчали. Добрик лежав у труні блідий і нерухомий, темне волосся неприродно контрастувало з блідим обличчям, зморшки стерлись, риси обличчя розгладилися — воно було незвично спокійне...

У кожному шкільному класі є свій "улюбленець публіки" — живчик-дотепник, з ним почесно дружити й демонструвати близькість і довірливість стосунків. І зовсім не обов'язково, що такий улюбленець — хуліган або ж тертий у життєвих колізіях калач з ненормативною лексикою. Навпаки — значно більше цінується ненав'язлива жвавість, оригінальність, захопленість чимось, постійна зануреність у щось не дуже доступне решті, при зовнішній легкості думок і вчинків.

Таким був у нашій 63-й київський середній чоловічій школі Вітя Добровольський, у шкільному побуті — Добрик, моторний, з легковажним косим чубчиком, з милою легкою гаркавістю.

Ми ставили п'єси, в яких він був або режисером, або грав головні ролі, грав дуже гарно, виразно, не гірше за "справжніх" акторів. Ми залицялися до дівчат-подружок із сусідніх шкіл, крутили пляшечку, а потому ніяковіли, виходячи до передпокою, робили вигляд, що цілуємось; разом розбивали клейончаті м'ячі на курному пришкільному майданчику і, між іншим, учились.

Добрик навчався не гірше від інших, вчителі його теж любили, але зірок з неба він не хапав, одягався скромно; ми майже всі росли без батьків — у одних вони кудись згинули, в інших — полягли на фронті, тож годували й одягали нас матері.

Одного разу я побував у нього вдома на Саксаганського, 112, біля вокзалу. Не згадаю, чим мене пригощала мініатюрна Вітьчина мама, але вже точно він не пожирав сам-один пожадливо з червоної

банки натурального лосося, як інший мій однокласник, до якого мені трапилося зайти (а я ковтав слину, й до цього часу не можу забути того приниження). Вітя був майже байдужий до того, що їсти, затє любив пригощати.

Після цього візиту я довго розповідав іншим своїм друзям, захлинаючись від нашої з ним близькості: у Добрика, з Добриком, про Добрика...

А в десятому класі він переїхав до батька в Москву, там же й змінив прізвище, кілька разів приїздив до Києва, однак бачились ми побіжно. Та й нове його прізвище — Кісін — якось не викликало у нас довіри й, здавалося, мало йому пасувало. Добровольський — це було багато чого варте! А ще ж до того був тоді Вітя повним тезком відомого українського артиста — Добровольського, а то якийсь там Кісін...

Пізніше, коли він уже працював на телебаченні, ми зустрічалися класом, відзначали в ресторанах свої ювілеї (дружини лишалися вдома!), кожний про себе розповідав, без хвастощів (ціна кожного була складена давно) — і це не мало сенсу, але хлопці помітно росли з роками — хто вгору, хто вшир...

Вітя перейшов на роботу в театральний інститут, його студент, хлопчина з мого двору, говорив про нього з придихом: "Ах, Віктор Борисович! Він такий... Невже ви з ним вчились?!"

Одне слово, історія повторювалася.

По телебаченню пройшов його фільм "Останній доказ королів", він запросив мене на студію, ми майже всерйоз обговорювали ідею екранізації моєї повісті про хірургів... За сценарій я так і не взявся, а він завжди був увесь у справах, палив одну за одною сигарети "Прима", ганяв містом на старенських зелених "Жигулях", переніс пневмонію, на всі мої пропозиції зайнятися собою — відмахувався.



Ми почали зустрічатися сім'ями, бувати у Будинку кіно. Віті запропонували організувати кафедру телебачення ще й в іншому інституті і він зі мною, вже досвідченим деканом факультету, радився з чого почати. Здавало-

ся, нема йому зносу — ні зайвої ваги, ні туги незайнятості, всім потрібен, для всіх привабливий.

І от — все. Я приїхав попрощатися удень, на завтра були якісь невідкладні справи, може, відрядження, а якщо зовсім чесно, — я уявив собі сотні людей, які прийдуть прощатись, винос тіла, промови на могилі...

Ми попрощалися, як жили, спокійно і без зайвих свідків. І ніколи вже не дізнається Добрик, що на його кафедру прийде інша людина, що мені, замість сценарію, доведеться писати оці рядки, що в тому ж Будинку кіно в кріслах на другому поверсі мені не раз ввижатиметься його щупла фігурка, що в моїх нечастих телезйомках на роботі половину групи телевізійників складатимуть його учні, що нашою Гоголівською, повз нашу колишню школу, йтимуть байдужі до наших спогадів люди, і навіть не будуть здогадуватися, що ніби зовсім недавно тут гасали Фурдики, Рашпілі, Дуні і Добрики в коротких штанцях і з рваними портфеликами в руках.



Станіслав Коренєв
заслужений артист Російської Федерації

АТЕСТАТ ЗРІЛОСТІ КІСІНА

Людина живе, доки живе пам'ять про неї...

А пам'ять про Вітю, Вітюшу, Віктора Борисовича Кісіна, я впевнений, житиме не тільки серед рідних і близьких, а й серед численних учнів, яким лишив він багато доброго, корисного й професіонального.

Пригадую юнака Вітю — надзвичайно жвавого й рухливого, допитливого, завжди бадьорого, трохи гаркавого. Таким він і залишився, навіть коли з'явилася сивина, хіба що від гаркавості позбавився, коли вирішив стати актором.

"Актор — це велика дитина",— казали видатні митці. Віктор і був щирим і довірливим, як дитина. Але при цьому для нас — однолітків — слугував кладезем справді енциклопедичних знань, глибокої начитаності. І всім цим ділився з нами охоче і ненав'язливо. З ним любили спілкуватися не тільки ми, а й люди старшого віку. Чимось він викликав прихильність, приваблював. Може, тим, що кожна людина була для нього цікавою, значущою.

З Віктором ми зустрілися вперше в Москві, в Театральній студії міського Будинку піонерів, коли навчалися в останніх класах школи (незадовго до того він переїхав з Києва).

Нам пощастило: студія славилася чудовими педагогами, які виховали таких акторів і режисерів, як народні артисти Ролан Биков, Володимир Андреєв, Ігор Кваша, Світлана Мізері, заслужений діяч мистецтв Борис Рицарєв, заслужена артистка Майя Менглет, Лев Круглий та багато інших. Були й інші вихованці — вони не стали митцями — але досягли вершин у своїй професії — академік В. Купцов, видатний математик, доктор наук Віктор Волконський та багато інших. Тільки пізніше ми збагнули, якою важливою для мистецтва й науки в цілому була діяльність таких закладів із талановитими й одержимими педагогами та вихователями молоді, які вміли першими розгледіти талант і здібності, підтримати і спрямувати.

Ми не раз говорили про це з Віктором Борисовичем. І самі згодом прагнули організувати для дітей і молоді школу, театр, гурток...

У студії одразу якось склалося наше товариство, збиралися майже щовечора у когось удома, засиджувалися ночами, обговорювали нове прочитане в царині мистецькій, кожну нову виставу, фільм, палко сперечалися, буквально всотували ази та суть мистецтва і професії. І треба визнати, що Віктор завжди "копав" найглибше, нам здавалося, що він знав усе! Хоча ніколи не намагався хизуватись цим, привертати увагу до своєї персони. Єдине, що він відстоював палко і беззастережно — це мистецтво і людську гідність, — ці дві речі були для нього найважливішими.

В театральній студії у спектаклі "20 років по тому" за М. Светловим Віктор грав — Праворуч, а я — Ліворуч. І тоді я вперше помітив, що Віктор, граючи свою роль, спостерігає за нами збоку, дає точні оцінки: "Оце правильно зіграно, а тут треба було б інакше". В ті роки я ще не розумів, що вже тоді у ньому жив режисер. До речі, в тих його оцінках не було ревнивих заздрощів. В них була чистота щирості і безкорисливості при живій, навіть палкій зацікавленості.

А от п'єса "Атестат зрілості" А. Гераскіної була поставлена одночасно і в нашій студії, і в Театральній студії заводу ім. Сталіна (ЗІС). В нашому спектаклі героя грав я, а в ЗІСі — Василь Лановий, Геру у нас грав Віктор, а в ЗІСі — Володя Землянікін (нині актор театру "Сучасник"). Ми ревниво порівнювали кожну виставу, змагалися — в кого краще. І Віктор виграв змагання: коли почалися зйомки ігрового фільму "Атестат зрілості", то Віктор Кісін грав Геру, а Листовського — Василь Лановий.



Вихованці Театральної студії: В. Кісін, Б. Второв, І. Кваша, О. Михайлова, М. Менглєт, С. Мізері. 1951 р.

Після закінчення школи ми, природно, подалися на акторські факультети театральних вузів: Віктор вступив до Театрального училища ім. Щепкіна, я — до школи-студії ім. Немировича-Данченка.

Як я пізніше зрозумів, Віктор був занадто, сказати б, глибокий для однієї ролі у спектаклі, занадто схильний

до аналізу, всебічного вивчення матеріалу, умів ясно бачити спектакль і фільм в цілому — він був природжений режисер.

Тому, мабуть, згодом і повернувся до Києва, де вступив на режисерський факультет Театрального інституту імені Карпенка-Карого, якому, зрештою, і присвятив своє життя.

Наші життєві шляхи розійшлися, Віктор жив і працював у Києві, я — в Москві. Але дружба лишилася, і ми завжди знаходили час для зустрічей. І мене вражало, як мало зовні змінювався Віктор — такий же стрункий і рухливий, завжди заклопотаний кіно-, теле- і театральними проблемами, студентами — такою мірою, що міг і не помітити, що їсть, і зовсім не зважав на одяг, побутові умови тощо. В ньому завжди відчувалася така напруженість життя!

Коли мене запрошували зніматися на Україну (а знявся я в десяти українських фільмах), я завжди радів і майбутній зустрічі з Віктором. Моя остання робота — у фільмі Віктора Кісіна "Останній доказ королів". А зупинившись у Віті, часто був свідком відвідин студентами його скромної домівки. Здавалося мені, що вони вважають його одночасно і своїм батьком, і своїм приятелем. Він був проникливим педагогом. Умів вирізнити головне в студентських роботах, допомогти їм повірити в те, що вони роблять, хоч би як неймовірно, дико, навіть безглуздо це не виглядало в задумі. Бувало, що й жили в нього ті, кому не пощастило влаштуватися в гуртожиток.

Можливо, так справді по-батьківськи ставився до молоді Віктор, бо сам рано втратив батька — надзвичайно працьовиту й глибоку людину; за життя мало хто знав, що, обіймаючи значну керівну посаду в лісовій промисловості, він був членом Спілки письменників — я сам бачив його членський квиток, підписаний М. Горьким.

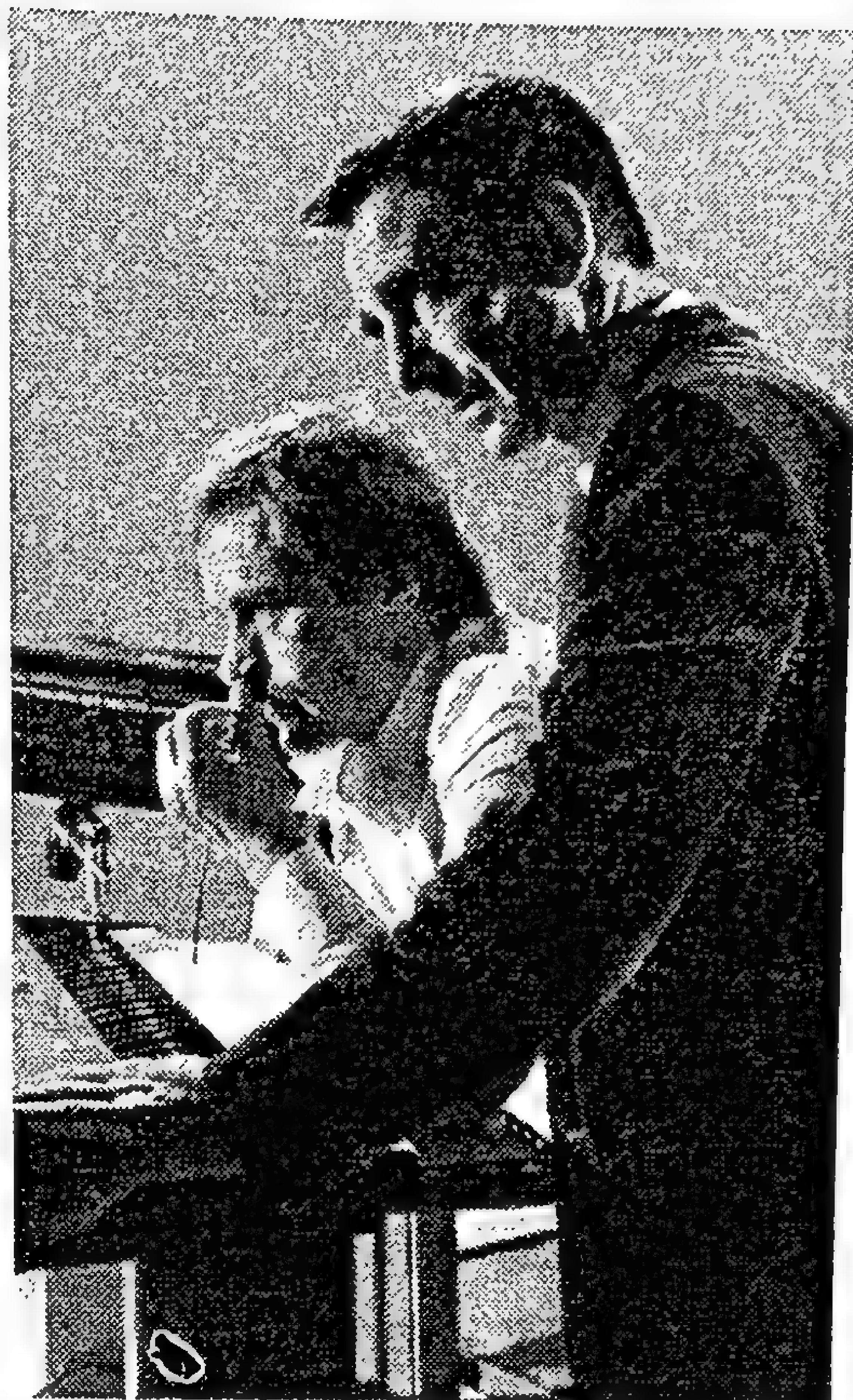
Марія Іванівна Добровольська — мама Віктора — була надзвичайно яскравою індивідуальністю, непересічною, палкою людиною, яка свято вірила, що Вітя — дитина незвичайна й обов'язково стане академіком.

І її мрії збулись: Віктор Борисович Кісін відбувся і став визначною постаттю в мистецтві й науці.

Пам'яті Віктора Борисовича Кісіна

Вадим Чубасов

доцент кафедри телережисури Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого



УЧИТЕЛЬ

В усьому і для всіх він був Людина.
Вже не побачу рівного йому.

В. Шекспір. "Гамлет"
(переклад Л. Гребінки).

4 квітня 1998 року йому б виповнилося шістдесят п'ять. Цього весняного дня в одній з аудиторій лаврського корпусу кінофакультету (вже "традиційно" позбавленого світла) — аудиторії, у якій він працював до останніх днів життя,— зібралися учні, друзі, колеґи... Зібралися відзначити ювілей, обмінятися спогадами, просто поговорити. І, як сказав тоді ж Микола Мерзлікін, випити "за здоров'я нашої Пам'яті". Сам же "винуватець урочистості" "запізнився" на цю товариську вечірку на сім місяців...

За останні три роки життя на нього раптом "посипалися регалії". Він став заслуженим діячем мистецтв, професором, академіком... Неначе хтось (чи доля?) вирішив враз компенсувати йому давно заслужене — і не отримане свого часу. Він сприймав це як належне, з легкою іронією ("Давно б так!") і водночас без фальшивої скромності. Бо знав і розумів (і всі ми розуміли!), що справжнє його звання, його місія й призначення, всотане, мабуть, з молоком матері, вище й почесніше за будь-які титули,— Учитель.

...Складений ним власноручно на початку 90-х "список учнів" вміщує 40 прізвищ. Прізвищ широко відомих і навіть популярних... Тут і лауреат Шевченківської премії "чорнобилець" Ігор Кобрин, і лауреатка кінематографічної премії ім. О. Довженка Наталя Андрійченко, народні, заслужені артисти, головні режисери та генеральні

директори телекомпаній та телеканалів, просто актори, режисери, які працюють в Україні та за кордоном... Тепер до цього списку треба додати його останній, позаминулорічний випуск (зараз вони мріють створити фільм про свого Вчителя) і вже зовсім "останніх" — п'ятьох дівчаток, прийнятих 96-го, які на минулому інститутському фестивалі "Пролог" (уже після смерті Майстра) отримали два з трьох головних призів... Та ще величезний курс, набраний ним того ж року в Інституті культури (нинішньому культурно-мистецькому Університеті)... Але це безпосередні учні майстерні В. Кісіна. А через його "руки", через його розум і серце за понад 30 років роботи в інституті — незалежно від того, очолював він кафедру чи просто викладав,— пройшли буквально всі студенти тележисерської спеціальності, яку відкрили з його ініціативи (нагадаємо, що це було вперше в усьому колишньому Союзі). Та й багато студентів інших спеціальностей — кінорежисери, оператори, кінознавці — чимало віддали б за можливість бути його учнями.

Але школа В. Б. Кісіна виходить далеко за межі інститутських стін, бо учнем цієї школи ставав мало не кожен, хто хоч раз працював з ним за 40 років його творчої діяльності на телебаченні.

...Пам'ятаю один із перших уроків режисури, який ще в середині 50-х я, тоді четвертокурсник режисури Київського театрального, одержав від студента-другокурсника (!) Віті Кісіна. В "курилці" тоді єдиного (аж не віриться!) приміщення інституту на Хрещатику темпераментно і безапеляційно обговорювались гастролі Малого театру, в яких нам, студентам, довелося брати участь. Ішлося, зокрема, про "Емілію Галотті" — ту саму хрестоматійну п'єсу Лессінга, котру ми всі, звичайно ж, прочитали (інакше-бо розраховувати на позитивну оцінку з історії зарубіжного театру в суворої В. О. Хорол не довелося б), але нікому і на думку не спадало захопитися цим "музейним раритетом". От і ця вистава, здавалося б, переконувала в тому...

І тут (зовсім як в анекдоті) проходив Кісін. "Зачепившись за край" розмови, він на мить зупинився і прорік: "«Емілія Галотті»? Чудова п'єса!.. Можна блискуче поставити! Тільки потрібна дзеркальна підлога..."

І пішов собі далі, залишивши іронічні посмішки на більшості облич (його вже тоді мали за "ориґінала").

А от у мені ця його мимохідь кинута фраза не лише міцно засіла, а й "запрацювала"... За кілька днів я вже перечитував "нудну й застарілу" п'єсу Лессінга, ніби вдивляючись у її відображення

в дзеркальній підлозі, і знаходив у цьому "віддзеркаленні" все нові й нові принади.

Закінчилося (для мене) тим, що через два роки, вже працюючи режисером у Миколаївському російському театрі, я кілька разів пропонував "головному" включити "Емілію Галотті" до репертуару. Про "дзеркальну підлогу" не згадував (та й використовувати її не збирався, справедливо вважаючи це за плагіат!), а інших арґументів, очевидно, не знайшов...

А Кісін "Емілію..." таки поставив у Кримському театрі ім. М. Горького, року 1961. Мені не довелося її побачити і дізнатися, чи дзеркальною була там підлога. Але критики відгукнулися про неї схвально, широкий же глядач не прийняв. Віктор глибоко переживав з цього приводу, знаходячи розраду в тій обставині, що "авангардні режисери XX століття (і Мейєрхольд, і Брехт, і Лесь Курбас) переживали серйозні конфлікти з пересічним глядачем" (цитую його незавершену й неопубліковану статтю про Л. Курбаса та М. Верхацького)...

Так, він був справжнім учителем режисури, її невмирущих традицій та несподіваних новацій, її глибокого змісту та яскравої форми, її сміливого задуму та ориґінального вирішення. Учителем її теорії, історії та практики. Саме з його ініціативи майбутнім телережисерам з самого початку їхньої підготовки викладається досі нікому і ніким не читаний курс "Історія режисури театру, кіно й телебачення". І хоч би хто читав тепер цей курс, йому буде легше — Віктор Борисович встиг залишити підручник-монографію "Режисура як мистецтво і професія", видану вже посмертно стараннями Світлани Іванівни Степаненко — дружини, друга і творчого соратника.

Він був учителем мистецтва, отриманого від чудових учителів. Йому поталанило двічі: в Москві він два роки навчався у Марії Осипівни Кнебель — учениці та послідовниці К. Станіславського; у Києві його вчителем був учень і послідовник Л. Курбаса, секретар режисерського штабу "Березоля" Михайло Полієвктович Вер-



хацький. Саме від них прийняв він і систему Станіславського, і творчу спадщину Курбаса, що давало йому право, за його словами, вважати себе "людиною, якої торкнулося живе дихання цих двох геніїв світового театру", а водночас накладало обов'язок "живого кореспондента втраченої традиції" (цитата з уже згаданої незавершеної статті).

Він був учителем високого професіоналізму. Він прагнув режисерського універсалізму; крім театру і телебачення, між якими все життя розривалося його серце, його вабили й інші "іпостасі" режисури: кінематограф і відеофільми, естрада, цирк і режисура читецьких програм, масові театралізовані видовища і навіть програма першого київського кабаре — до всього він докладав свій талант і все робив професійно. А коли з'ясувалося, що студентка з Монголії збирається знімати дипломну роботу про шаманів Дархадської землі, він розвинув бурхливу діяльність, аби зняти всі гласні й негласні заборони, і таки наполіг, щоб поїхати туди як художній керівник... Фільм, що став наслідком цієї поїздки, неможливо переоцінити: вперше в історії одне з найдавніших, найекзотичніших, найбільш втаємничених обрядових видовищ — шаманське камлання — побачено, проаналізовано, "препаровано" кваліфікованим поглядом сучасного режисера! І відтворено не тільки у фільмі, а й на найкращих (на мій погляд) сторінках монографії про режисуру.

Певен, якби Кісіну запропонували стати першим випробувачем "машини часу" (причому без жодних гарантій повернення), він зажадав би єдиної гарантії: потрапити на Елевсинську містерію. Або на свято Великих Діонісій у день прем'єри Есхілового "Прометея"!

Він був учителем Театру. Театр — його перша фанатична любов, і навіть "зрадивши" його (35 останніх років він постійно працює на телебаченні та в інституті), він залишився його вірним лицарем (театральні вистави, художнє керівництво театром-студією кіноактора, учні в найбільших українських та зарубіжних театрах); і в нинішній "смутний час", коли "ТБ дедалі більше відходить від живого театру, натомість продукуючи його дебільний варіант — «мильні опери»" (це знову з тієї ж недописаної статті), він використовує усі свої організаторські та дипломатичні здібності, колосальний авторитет, щоб таки "проштовхнути" на державний телеекран телевізійні вистави, і свої власні, й учнів, які стають "останніми з могікан" колись славетного українського Телевізійного театру! І в уже згадуваній монографії він вряди-годи дозволяє собі поруши-

ти "академічний" стиль викладу, аби висловити впевненість, що "чудо професійного театру, магія театру ніколи не будуть розгадані та остаточно розшифровані", що "театр, постійно оновлюючись, обіцяє жити вічно". (Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія.– Кн.: Як видовища породили режисуру.– К.: НО Центр "АЕЛС-технологія", 1998.– С. 82, 72).

Але він був і вчителем Телебачення. Про нього він міг говорити годинами: про його ультраскладну техніку (навіть найновітнішу) і не менш складні творчі проблеми, про нереалізовані можливості, захоплюючі перспективи... Але головними уроками були, звичайно, не лекції, семінари чи практичні заняття (хоча все це й досі з захопленням згадують його учні різних поколінь). Головні уроки відбувались там, на знімальному майданчику, у відеомонтажній і особливо за режисерським пультом, під час репетицій, прямого ефіру.

Він був несамовитим учителем Експерименту. Йому весь час здавалось,– ні, він був до нестями стурбований тим, що і він особисто, і все телебачення загалом роблять надто мало, значно менше, ніж могли б і повинні. І його вистави, більше сотні складних постановочних передач, зроблених ним на УТ,– це неодмінний ризик. Пам'ятаю, на початку 60-х, прийшовши на Київську студію телебачення (тоді мені – в. о. головного редактора щойно створеної Головної редакції програм – довелося брати його на роботу), він вразив мене майстерно написаним сценарієм... чотирисерійного "наукового детективу"! В основі лежала щойно опублікована гіпотеза Миколи Руденка – тоді ще не вигнанця і не дисидента – про космічну катастрофу, внаслідок якої загинула десята планета Сонячної системи, а відтак – про відповідальність кожної людини за власну долю і долю Всесвіту. І все це мало відбуватися в "прямому" ефірі, за участю провідних науковців і публіцистів, з "підключенням" інших міст! "Проект" (як тепер прийнято казати) абсолютно унікальний і за необхідністю залучення усіх наявних на той час ресурсів телевізійної



техніки, і за гранично безпрецедентним відчуттям природи ТБ! Але... нездійснений (наскільки мені відомо, не вдалося зберегти навіть сценарій).

У середині 60-х Віктор Кісін був одним із "піонерів" запроваджуваного тоді відеозапису. Цю складну і маловідому на той час технологію застосовували у найвідповідальніших випадках і доручали найбільшим професіоналам. Так от, пам'ятаю, Вікторові Борисовичу доручили підготувати "для Москви" (для включення до мережі ЦТ) програму "Литературный вторник", присвячену Лесі Українці. А треба сказати, що ця популярна на той час програма після гучного "ленінградського скандалу" привертала до себе пильну політичну увагу. Отже, про прямий ефір не могло бути й мови — тільки відеозапис! І от він розпочався: у фойє театру імені Лесі Українки зібралися за "круглим столом" письменники, діячі мистецтва, актори, усе підготовлено, відрепетирувано, встигли навіть сфотографувати в тодішньому Першотравневому парку буквально вчора відкриту паркову скульптуру письменниці.

Отож, запис розпочався... І от, коли все наближалося до щасливого завершення, на 58-й хвилині запису хтось з учасників бовкнув якусь нісенітницю. Запанувала кількасекундна тиша, а потім у "динаміку" з режисерського автобуса пролунав утомлений і жахливо спокійний голос В. Кісіна: "Стоп! Плівку відмотати. Усе спочатку!"

(Сучасним першокурсникам, які навіть у напіваматорських умовах навчальної телевідеостудії мають все необхідне для найвишуканішого монтажу, важко повірити, що у 1965 — і ще 6—7 років по тому! — відеозапис зовсім не монтувався.)

А в середині 70-х, коли вже "стерильний" відеозапис запанував на ТБ тотально й неподільно, Віктор Борисович продовжував залишатися одним із небагатьох палких адептів "живого" телебачення. Саме в ньому — слідом за Д. Вертовим та С. Ейзенштейном — бачив найбільшу творчу ефективність унікальних можливостей телетехніки. До того ж, на зміну наївному романтикові й ідеалістові початку 60-х прийшов тверезий прагматик і дипломат, що чудово навчився обходити адміністративні "рогатки", і часто вже драматургія сценарію будувалася таким чином, щоб програму просто неможливо було заздалегідь записати.

На жаль, виявилося, можна. Ущент заредаговане телебачення 70-х демонструє такі чудеса "прямого" ефіру, що Віктор Борисович збагнув: на такому телебаченні йому місця немає.

На щастя, “порятунок” прийшов в “особі” того ж таки відеозапису, але на новому технічному витку спіралі, що уможливлювало вже появу відеофільму. Але для тележисерів на той час (та й сьогодні) такої можливості не існувало. Що ж, “права не дають, права беруть”. І от з’являється на світ, безперечно, історичний документ — наказ Голови Держтелерадіокомітету Ради Міністрів УРСР від 4 липня 1974 р. за № 416, де гнівно засуджується неприпустима перевитрата технічних засобів (70 год. 50 хв. відеозапису замість 10-ти за нормативами), а отже й перевитрачання коштів; і як наслідок — режисерові Кісіну В. Б. оголосили “сувору догану” і “на часткове відшкодування заподіяних збитків” “утримали” з нього “1/3 посадового окладу”.

Такими, аж ніяк не тріумфальними, “акордами” було відзначено подію виняткову — народження (під псевдонімом “телевистави” — іншої можливості, повторюю, просто не було!) першого українського повнометражного відеофільму.

Широко відомий, недавно знову показаний по УТ “Останній доказ королів” також народжувався не без опору. Але цього разу нове комітетське начальство, навпаки, всіляко сприяло (тут відіграли роль і замовлення ЦТ, і особливо — високий авторитет співавтора і ведучого фільму В. Дунаєва), а от колеґи, на прикрість, виявили нерозуміння, навіть влаштували обструкцію; та й справді — дефіцитну, мало не єдину на всі редакції УТ відеокамеру “Бетакам” на багато місяців віддали в розпорядження знімальної групи!

А потім почалося нерозуміння ще трагічніше для митця. Широке глядацьке визнання, успіх у пресі, на жаль, не супроводжувались адекватною оцінкою колеґ. Мені довелося бачити, як болісно переживав це Віктор на одному з останніх, вже за “перебудовчих” часів, Всесоюзних фестивалів телефільмів у Мінську, де “Королів...” було включено до конкурсної програми, більшу частину якої (ознака часу!) вже складали відеофільми. Він їхав на фестиваль з великими сподіваннями, будучи впевненим, що його експериментальна, у високому розумінні пошукова картина приверне до себе увагу якщо не журі, то, принаймні, колеґ. І з якою прикрістю, сказати б, з професійною образою, з яким ледь не фізичним стражданням говорив він тоді про те, що уславлені майстри телекіно (такі як Марина Голодовська), переходячи на “відео”, розглядають його лише як зручний (бо дешевий і нелімітований) аналог кіноплівки, а найсучаснішу, з невичерпними можливостями електронну технологію — як вимушений “ерзац” кінематографічного процесу.

Його ж фільм (і нам, його однодумцям, теж здавалося, що цього не можна не помітити) з самого початку був не компромісом, не пристосуванням, не "вимушеною посадкою на запасний відеодром", а осмисленим, цілеспрямованим відкриттям і використанням "естетичних ресурсів електронної техніки".

І треба було бачити, як по-доброму блищали в нього очі, як виразно прочитувались у них чи то "біла" заздрість, чи незрозуміла для більшості гордість, коли я в кінці 89-го, повернувшись із річного стажування, на яке завкафедрою В. Кісін буквально силоміць виштовхнув до свого друга й однодумця І. І. Романовського, на одну з перших у тодішній країні незалежних відеостудій "Перспектива", — показав йому і кафедрі першу серію свого також експериментального, але зовсім іншого жанру й спрямування відеофільму "С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу". І як він вимагав, щоб, попри всі технічні та організаційні негаразди, я все ж таки продовжував цю роботу! І як згас і змарнів просто на очах, коли зрозумів (разом зі мною!), що з не залежних від нас причин задум цей завершений не буде... І тут виявилась така нечаста в мистецтві душевна щедрість, яка примушувала його радіти успіхам учнів і колеґ більше, ніж своїм власним, і до болю переживати за їхні поразки. Безперечно, він бачив у моїй, далеко не досконалій, картині певне підтвердження, а якоюсь мірою продовження і розвиток своїх поглядів на природу відеофільму.

А потім — нове продовження і новий розвиток. Один з останніх його телевізійних творів "На полі крові" Лесі Українки — це не лише спроба екранізувати курсову роботу з майстерності актора двох його талановитих учнів (Аркадія Непиталюка та Володі Николайця). Була тут і своя "дзеркальна підлога" — новий, зовсім несподіваний експеримент з простором і часом, новий пошук специфічного предмету "відео" — самого процесу людського мислення. І зроблено це знову ж таки "напівпідпільно", під "псевдонімом" навчальної телевистави!

На те, щоб долати опір, не вистачало навіть його авторитету...

Він так і не "звик" до свого колосального — особливо в останні роки — авторитету, так і не навчився його як слід використовувати. А от інші навчилися.

Звичайно ж, сама постать Віктора Борисовича, сама його присутність освячувала, облагороджувала, принаймні, виправдовувала існування самозваної, самообраної "Телевізійної академії", котру якщо

і слід було створювати, то саме "під нього"... І сумнозвісний "Оксамитовий сезон" не міг обійтися без Кісіна у складі журі, – не кажучи вже про Національну раду з телебачення та радіомовлення ще того, першого, "кравчуківського" складу. Він поставився до свого призначення з надзвичайною серйозністю (ми часто розмовляли з ним про це), щиро вірив у можливість "очищення", справедливого розподілу українського телевізійного простору. Дивно, але в свої шістдесят і при здобутій з роками "дипломатичній" мудрості він залишався наївним романтиком, лицарем "дзеркальної підлоги"! А його втягли в сумнівні політичні ігри навколо телекомпанії "Гравіс" напередодні президентських виборів-94; як наслідок — одразу ж після виборів — розпуск Національної ради; а в новому її складі вже не знайшлося місця для того, хто за своїми професійними та людськими якостями мав би її очолити...

Романтичний прагматик (чи прагматичний романтик?) М. М. Поплавський, затіваючи свій досі небачений "орлиний зліт" на всеосяжні телевізійні обрії, не міг, звичайно ж, не заручитися підтримкою професора Кісіна, без професійного, організаційного та педагогічного досвіду, науково-методичних розробок, ба навіть просто без "благословіння" якого цей вихід на "велику дорогу" профтелеосвіти лишився б просто-напросто грандіозною авантюрою. (Згадаймо: і перша, і всі наступні заяви "співаючого ректора" про розгортання масової підготовки телефахівців з 70-ти (!) спеціальностей незмінно базувалися на тому, що кафедрою керуватиме В. Кісін). Для нас, його друзів і колеґ з Київського театрального, для мене особисто ці повідомлення мали характер шоку; спочатку не хотілося йняти віри, усе здавалося непорозумінням, рекламним трюком, навіть провокацією; коли ж підтвердилося (з його власних вуст) — між нами пробігла "чорна кішка" зневіри, ми не могли пробачити йому "відступництва", "зради колишніх принципів", – коротше кажучи, ми ревнували...

Особисто для мене його "мезальянс" з Інститутом культури був лише кульмінацією досить частих, на жаль, в останні роки випадків, коли між нами "пробігала" згадана "чорна кішка". Дедалі частіше деякі вчинки Віктора Борисовича — насамперед як завідувача кафедри — здавалися мені якщо й не "відступництвом", то, принаймні, неприпустимою легковажністю, здачею давно і непросто завойованих позицій. Пам'ятаючи, як довго (понад два роки!), старанно готували ми з ним перший набір на "телережисуру", постійно перевіряючи і заперечуючи себе, – я ніяк не міг погодитись із

надто поспішним, як на мою думку, скороспілим, не виваженим ані методично, ні організаційно, ні кадрово прийомом на нову (і вкрай важливу для завтрашнього ТБ) спеціальність “телерепортер” (режисер, оператор і журналіст в одній особі)... А через два роки — ще раптовіший, зовсім не підготовлений “старт” ще специфічнішої для телебачення спеціальності — “диктор та ведучий телепрограм”, такий же поспіх з підготовкою режисерів для радіо... Я говорив про це на засіданнях кафедри, але мене не підтримали — Віктор Борисович любив і вмів наполягати на своєму... Нині я, хоч і сам вже є художнім керівником другого (числом) “теледикторського” курсу, переконаний у своїй тодішній правоті. Але ж тепер, коли вже непоправно пізно, мені здається, я розумію і його глибоку правоту. Він елементарно... поспішав, просто боявся не встигнути. Переступивши поріг 60-ліття (знаю по собі), починаєш інакше оцінювати життя, зважувати зроблене (а ще більше й гостріше — незроблене). І не просто розумієш, а буквально шкірою відчуваєш, що за двадцять років нашого готування фахівців для ТБ зроблено надто мало. Неприпустимо мало. І от через рік або два — ще один випуск, можливо, вже останній, і ще кілька ентузіастів (дай Боже, щоб кілька!) того самого “справжнього” телебачення, як і десятки вихованих нами їхніх попередників, увіллються в безкрає телевізійне море і... І що? І розчиняться в ньому так само без сліду? А “революція”, давно назріла, сподівана, омріяна нами “революція” все відкладається і відкладається... А скільки сучасних, новітніх професій, вкрай необхідних вже для сьогоднішнього (а тим паче завтрашнього) ТБ, так ніде й не готують! Щоправда, іноді вдається умовити чергового телевізійного начальника підписати заявку на підготовку відповідних фахівців — на це поки що вистачає давніх особистих зв’язків, особистого авторитету. Але ж, поки заявка проходить усі незліченні бюрократичні інстанції — час безповоротно втрачено. І що тепер? Відмовлятися? Просити бодай рік зачекати? Але ж за рік явно щось поміняється — або кон’юнктура, або ж начальство... І що далі? Ні, зволікати ніяк не можна... І без того стільки часу втрачено — дай-то Боже дожити! (Зазначимо в дужках: він так і не дожив до випуску жодної з ініційованих ним нових спеціальностей, а підготовку радіорежисерів навіть і розпочати не встиг.)

Певен, що і М. М. Поплавський завоював його серце лише одним, але справді “орлиним” жестом: ні в кого не питаючи, ні з ким не погоджуючи, спромігся на таке, на що наш рідний інститут ніяк не міг і не може наважитись — розпочав підготовку з усіх

можливих і неможливих телевізійних спеціальностей. І якби Віктор — в ім'я методичного "пуризму", професійної "цноти" чи адміністративного "перестраховування" — відмовився б від цього, оце, мабуть, і було б з його боку найбільшою зрадою, зрадою себе самого!

...Так, над усе на світі він боявся запізнитися. Боявся не встигнути.

"Режисер не має права хворіти". Ця його "крилата фраза" (яка багатьом здавалася цинічно-жорстокою), його життєве кредо, у суворій справедливості якого ми намагалися повсякчас переконувати студентів насамперед на власному прикладі, в останні роки почала набувати непередбачено трагічного підтексту. Ніхто, знаючи нас, не повірив би, але саме ця тема стала основною в нашій останній з ним розмові — у реабілітаційному відділенні інституту Стражеска, куди я потрапив з другим інфарктом за два тижні до його першого (який став останнім). Ішлося, власне, про одне: про його твердий намір не далі, як у жовтні, лягти на операцію для заміни серцевих судин. Засмучувало його, як мені здалося, єдине: те, що я — після перенесеного інфаркту — не можу разом з ним піддатися цій процедурі, в успішному завершенні якої він, схоже, не сумнівався. Зате ж після цього "мільйони сонячних днів", можна знову дозволити собі "право" не хворіти, а головне — можна буде вже нікуди не поспішати, не боятися, що не встигнеш!

Тут ему Бог позавидовал —
Жизнь оборвалася.

На жаль, і цей режисерський задум Віктор Борисович здійснити не встиг...



ЗМІСТ

ЖИТТЯ. АКТОР. ОБРАЗ

Глава III. ФОРМУВАННЯ ЗДІБНОСТІ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ
(Онтогенез перевтілення)

Глава IV. ЖИТТЄВИЙ ДОСВІД АКТОРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

ДОДАТКИ

Науково-популярне видання

Віктор Кісін

ІЗ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

Режисура як мистецтво та професія
Життя. Актор. Образ

Переклад з російської та редагування
Л. С. Бойка
Художнє оформлення та макет
Н. В. М'ясковської, В. С. Соловйова
Комп'ютерний набір
А. Т. Калібекової
Верстка
І. О. Ілюшиної
Коректор
І. Г. Ярошенко
Друк
О. О. Бишовця
Палітурні роботи
Г. І. Семенюк, Л. Г. Усиченко, О. М. Гапнисик

Підписано до друку 6.10.99. Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Друк офсетний. Гарнітура "Кудряшовська". Умовн. друк. арк. 15,58.
Наклад 700 прим. Зам. 9-202.

Видавничий дім "KM Academia",
Друкарня НаУКМА.

Адреса видавництва та друкарні:
04070, Київ-70, вул. Сковороди, 2.
Тел.: (044) 416-60-92.
E-mail: kopa@alex-ua.com
http:\\www.alex-ua.com\~kopa\

В. Кісін

К44 Режисура як мистецтво та професія; Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини. — К. : Видавничий дім "KM Academia", 1999. — 268 с.

ISBN 966-518-116-5

Книга присвячена дослідженню питання становлення режисури в історичному контексті: від доісторичних видовищ до сучасного професійного театру та участі життєвого досвіду актора у творчому процесі роботи над роллю. Окремий розділ книги містить біографічну довідку, спогади колег та друзів.

ББК 85.33